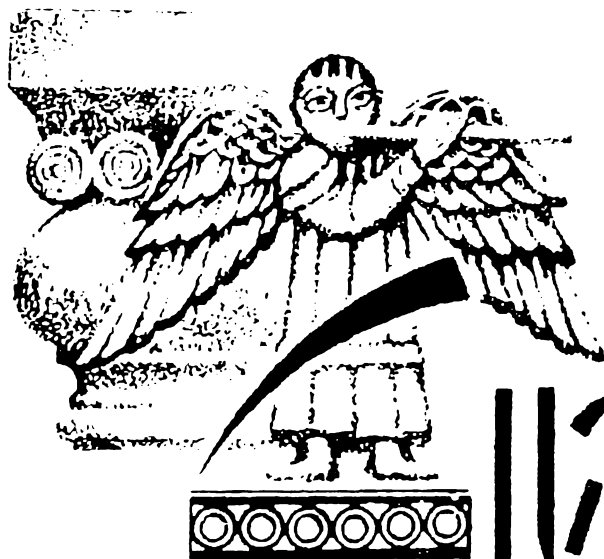


ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ՃԱՐՏԱԴՐԱԴՏՈՒԹՅԱՆ
ՊԵՏԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ



ԵՅԿԵՆ

ՎԵՑ
ՀԱՏՈՐՈՎ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱՐԽԻՏԵԿՏՈՐԱ ՊԵՐՏԵՐԻ

ՀԱՏՈՐ
ԵՐՐՈՐԴ

ИСТОРИЯ
АРМЯНСКОЙ
АРХИТЕКТУРЫ

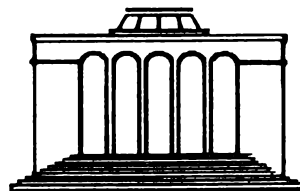
HISTORY
OF ARMENIAN
ARCHITECTURE

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

**ՀՀ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՀՈՒՇԱՐՉԱՆՆԵՐԻ
ՊԱՀՊԱՆՈՒԹՅԱՆ ԳՈՐԾԱԿԱԼՈՒԹՅՈՒՆ**

Գիրքը հրատարակվում է Բայ հասարակության ինստիտուտի
օժանդակության հիմնադրամի հայկական մասնաճյուղի և
«Ռուսաստանի հայերի միություն» համառուսաստանյան
հասարակական կազմակերպության հովանավորությամբ

**This publication was supported by a grant from the
OSI Assistance Foundation Armenia**



ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ

2004

ՀՏԴ 72 (479.25)

ԳՄԴ 85.11(2Հ)

Հ 253

Տպագրվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

Բ.Ն.ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ, Լ.Ա. ԲԱՐՍԵՂՅԱՆ, Գ.Գ.ԳՅՈՒՐՉՅԱՆ, Վ.Մ. ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ,
Մ.Մ. ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ, Կ.Կ.ՂԱՖԱԴԱՐՅԱՆ

Հատորի պատասխանատու խմբագիր՝ ճարտարապետության դոկտոր Մ.Մ. ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել գրախոսներ՝
ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս Բ.Ն.ԱՌԱՔԵԼՅԱՆԸ,
ճարտարապետության դոկտոր Ա.Խ.ԹՈՐԱՍՄԱՆՅԱՆԸ

Հ 253 Հայկական ճարտարապետության պատմություն, (վեց հատորով),
/խմբ. հանձնաժողով՝ Բ.Ն.Առաքելյան և ուրիշ.: Հ. 3: (Պատ. խմբ.՝ Մ.Մ.Հասրաթյան), ՀՀ ԳԱԱ
«Գիտություն» հրատ., Եր., 2004, 346 էջ + 8 էջ ներդիր:

Հատորում ներկայացված են Հայաստանի վաղ միջնադարի՝ IV – VII դարերի կենտրոնագմբեթ հուշարձանները՝ քառաբսիդ, բազմաբսիդ, Հռիփսիմեի, Մաստարայի տիպի եկեղեցիները, հայ ճարտարապետության գլուխգործոց Չվարթնոցի տաճարը, ինչպես նաև մեմորիալ կառուցվածքները: Առանձին գլուխներով ներկայացված են շինարարական տեխնիկան ու կոնստրուկցիաները, գեղարվեստական արտահայտչականության միջոցները, քանդակը, որմնանկարը: Ընդգրկված են նաև վերջին տարիներին Հայաստանի Հանրապետության տարածքում և նրա սահմաններից դուրս ու արտասահմանյան մասնագետների՝ Արևմտյան Հայաստանում հայտնաբերած և ուսումնասիրած հայկական ճարտարապետության մի շարք արժեքավոր հուշարձաններ:

Հասցեագրվում է ճարտարապետներին, արվեստաբաններին, հնագետներին, ինչպես նաև ընթերցող լայն շրջաններին:

4902010000

Հ

703 (02) – 2004

ԳՄԴ 85.11(2Հ)

ISBN 5 – 8080 – 0558 – 2

© ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2004

Վաղ միջնադարում Հայաստանի եկեղեցական նարտարապետության մեջ հստակ նկատվում է նրա զարգացման հիմնական գիծը՝ գմբեթավոր եկեղեցիների, ընդ որում՝ կենտրոնագմբեթների կառուցումը: Ճարտարապետական այս հորինվածքն ունի տեղական արմատներ՝ քարե գմբեթների ակունքները գտնվում են հայկական ժողովրդական բնակելի տան երդիկով փայտե գմբեթի ծածկերում:

Հայաստանի հնագույն գմբեթավոր եկեղեցին Էջմիածնի Մայր տաճարն է, որը, ըստ պատմիչ Ագաթանգեղոսի, կառուցել են Գրիգոր Լուսավորիչը և Տրդատ Գ արքան 301-303թթ.: Տաճարն իր բազմադարյան պատմության ընթացքում մի քանի անգամ վերանորոգվել է, որի ժամանակ փոխվել են նրա նարտարապետական ձևերը: 1950-ական թթ. Էջմիածնի Մայր տաճարի պեղումներից բացվեցին IV դ. գմբեթակիր մույթերի խարխուխները և Ավագ խորանի տակ՝ նախնական արքիդը: Պարզվեց, որ ի սկզբանե Էջմիածնի Մայր տաճարը եղել է գմբեթավոր՝ առաջին գմբեթավոր եկեղեցին ընդհանրապես: Դա կողմնակի ապացուցվում է նաև Ագաթանգեղոսի այն վկայությամբ, որ Գրիգոր Լուսավորիչը տաճարը հիմնադրել և կառուցել է ըստ իր տեսիլքի՝ չորս սյուների միջև ձգվող կամարների վրա բարձրացող գմբեթով:

484թ. Էջմիածնի Մայր տաճարը վերակառուցվել է և ստացել իր այժմյան՝ քառաբսիդ, ներսից և դրսից խաչաձև, չորս մույթերի վրա բարձրացող գմբեթով հորինվածքը: Վերջինս VIIդ. Հայաստանում կրկնվեց Բագարանի ս.Թեոդորոս եկեղեցում (624 – 631թթ.) և Բյուզանդիայի միջոցով տարածվեց Եվրոպայում, նախատիպ դառնալով Կոստանդնուպոլսի Նես (IXդ.), Ֆրանսիայում՝ Օուլեանի ժերմինյի դե Պրե (806–811թթ., նարտարապետն է հայազգի Օդոլը Մեսսենը), Իտալիայում՝ Միլանի Սան-Սատիրո (868–888թթ.), Հունաստանում՝ Աթոս լեռան վանքերի եկեղեցիների համար: Ըստ պատմիչ Ստեփանոս Օրբելյանի նկարագրության՝ պատմական Հայաստանի Սյունիք նահանգի կենտրոն Շաղատի գլխավոր՝ ս.Ստեփանոս եկեղեցին (306–353թթ.) եղել է խաչաձև, ուղղանկյուն արքիդներով, խորանարդաձև գմբեթով:

Հայաստանում եկեղեցական շենքի խաչաձևությունն առավել հստակ արտահայտվել է գմբեթավոր փոքր քառաթև հուշարձաններում՝ «ազատ խաչ» տիպի եկեղեցիներում, որոնք իրենց հերթին ստորաբաժանվում են երեք ենթատիպի՝ քառաբսիդ, եռաբսիդ և միայն արևելյան կողմում՝ արքիդով կառույցներ:

Ներսից և դրսից խաչաձև հորինվածքի զարգացման հաջորդ փուլը Հայաստանում եղավ քառախորան գմբեթավոր քառակուսի տիպը, որի լավագույն օրինակի՝ Մաստարայի ս.Հովհաննես եկեղեցու (VIIդ.) անունով էլ այն կոչվում է մասնագիտական գրականության մեջ: Այստեղ ընդգրկված է կենտրոնական՝ գմբեթատակ տարածությունը, և խոշոր գմբեթը, որը հենվում է արքիդների գմբեթարդների ու անկյունային տրոմպների վրա, ծածկում է եկեղեցու ողջ ներքին տարածությունն ու հանդիսանում շենքի ծավալատարածական հորինվածքի դոմինանտը:

Հայաստանում եկեղեցական շենքի կենտրոնագմբեթ համակարգը VIդ. նոր ուղղություն ստացավ՝ միջանկյալ խորշերով տետրակոնիսի ձևով, որի, տիպաբանական առումով, առաջնեկը եղավ Մոխրենիսի եկեղեցին (VIդ.), իսկ ամենավաղ թվագրվածը՝ Ավանի ս.Հովհաննես Կաթողիկեն (591–602թթ.): Այս

հորինվածքն ավելի կատարյալ 618թ. Կոմիտաս կաթողիկոսը կիրառեց էջմիածնի ս.Հռիփսիմե եկեղեցում՝ հայկական նարտարապետության գլուխգործոցում:

VI – VIIդդ. հայկական կենտրոնագմբեթ կառույցների մի այլ տարբերակն են բազմաբսիդները, որոնց թվում են Արագածի «Գրիգորաշեն» (VIդ.) և Եղվարդի Զորավար (661–685թթ.) եկեղեցիները:

Շրջանց սրահի մեջ ներգծված տետրակոնիսի յուրօրինակ հորինվածք է մարմնավորել Ներսես Գ Շինարար կաթողիկոսի կառուցած Զվարթնոց տաճարը (643–652թթ.): էջմիածնի մոտ, որպես Հայաստանի նոր՝ Մայր եկեղեցի կառուցված Զվարթնոցը եկեղեցական շենքի նոր տիպ էր՝ կենտրոնագմբեթ, քառախորան, եռայարուս ծավալատարածական ձևով: Այն իր համարձակ կոնստրուկցիաներով, աննախադեպ հորինվածքով, հարուստ հարդարանքով հանդիսացավ հայկական նարտարապետության դասական շրջանի՝ VIIդ. նվաճումների գագաթնակետը:

Կենտրոնագմբեթ եկեղեցիների՝ Հայաստանում ստեղծված և կիրառված տիպերի նման բազմազանությունը, գմբեթատակ տարածության շուրջը ինտերյերի միավորման ձգտումը VIIդ. հայկական նարտարապետության բնորոշ գիծն է, որը նրան առանձնացնում է այդ ժամանակաշրջանի այլ քրիստոնյա երկրների շինարարական արվեստից:

Վաղքրիստոնեական Հայաստանի մոնումենտալ նարտարապետության (որը հիմնականում եկեղեցական էր) զարգացման գործընթացը սերտորեն կապված է եղել հայ եկեղեցու ինքնուրույնության հետ: 301թ. աշխարհում առաջինն ընդունելով քրիստոնեությունը որպես պետական կրոն, հայ եկեղեցին ավտոկեֆալ դարձավ 372թ., Էֆեսի ժողովում, 431թ., իսկ երկու դարեր անց՝ 528թ. Կոստանդնուպոլսի ժողովում, 554թ. Ժողովներում բանադրեց Քաղկեդոնի որոշումները՝ մի քայլ, որով, ըստ Լեոյի, «հայ ժողովուրդը վերջնականապես և անդառնալի հաստատում էր իր ազգային ինքնորոշումը»: Խզումը բյուզանդական եկեղեցու հետ անմիջականորեն չբերեց հայկական նարտարապետության ինքնատիպությանը: Վերջինս մի գործընթաց էր, որը փաստորեն սկսվելով VIդ. կեսից, տևեց մինչև VII դ. վերջը, պսակվելով փայլուն հաջողությամբ: Ինչպես նշում է Ա.Յակոբսոնը, եկեղեցական խզումը դրական մեծ ազդեցություն ունեցավ Հայաստանի շինարարական արվեստի վրա. VIIդ. հայկական նարտարապետության զարգացման ընթացքում իսկական հեղաշրջում կատարվեց, մի թռիչք, որը չունեցավ քրիստոնյա աշխարհի և ոչ մի ուրիշ երկիր:

Միջնադարյան ցանկացած ազգային նարտարապետական դպրոցի նվաճումները գնահատելիս հիմնական չափանիշը նրա տիպաբանական ինքնուրույնությունն է: Նույնիսկ մեկ նոր եկեղեցական շենքի տիպի ստեղծումը հանդիսանում է տվյալ երկրի շինարարական արվեստի խոշոր նվաճում: Իսկ վաղմիջնադարյան հայկական նարտարապետությունը ստեղծել է պաշտամունքային մոնումենտալ շենքերի մի շարք ինքնատիպ, նորարարական հորինվածքներ, որոնք նրա անգնահատելի ավանդն են համաշխարհային նարտարապետության մեջ:

ԳՄԲԵԹԱՎՈՐ ՓՈՔԻ ՔԱՌԱԹԵՎ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐ

Հայկական կենտրոնագմբեթ կառուցվածքների մեջ առավել պարզ լուծում ունեն փոքր քառաթև հորինվածքները¹: Հուշարձանների կոմպոզիցիոն կենտրոնը կազմող գմբեթատակ քառակուսուն բոլոր կողմերից հավում են կառուցվածքի օրգանական մասը կազմող հենախորշերը, որոնք թե՛ ավելացնում են հուշարձանի ներքին տարածությունը և թե՛ հուսալի հենարան հանդիսանում գմբեթի համար՝ չեզոքացնելով նրա հորիզոնական հակազդումները:

Նշված տիպի կառուցվածքներից մեզ են հասել մի քանի տասնյակ հուշարձան, թեև անհրաժեշտ է նշել, որ նրանցից և ոչ մեկը նույնությամբ չի կրկնում արդեն հայտնի ձևերը, և ամեն մի նոր կառուցվածք արգասիք է նոր որոնումների և նոր մտահղացումների:

Փոքր քառաթև կառույցները, ըստ իրենց հատակագծային հատկանիշների, կարելի է բաժանել երեք խմբի՝ քառաբսիդ, եռաբսիդ և ուղղանկյուն խաչաթևերով հորինվածքներ, որոնցից հնագույնը, թերևս եղել է քառաբսիդ տիպը, որպես *Ողջաբերդի* տիպի զարգացման հաջորդ աստիճան: Աբսիդ-հենախորշերը լավ հայտնի էին դեռևս V դարում և տրամաբանական է ենթադրել, որ գմբեթի հորիզոնական ճիգերը չեզոքացնելու համար ամենից առաջ պետք է օգտագործվեր հենց այդ՝ վարպետներին այնքան լավ հայտնի, լուծումը: Ուղղանկյուն խաչաթևերը, ամենայն հավանականությամբ, առաջին անգամ տեղ են գտել

եկեղեցիների արևմտյան կողմում: Նրանք որոշակիորեն շեշտում էին եկեղեցու հիմնական՝ արևմուտք-արևելք առանցքը, և կառույցի ներքին տարածությունները մեծացնելու միջոց էին: Շատ չանցած նույն այդ ուղղանկյուն խաչաթևերը տեղ են գտնում նաև հյուսիսային և հարավային կողմերում: Այս գործընթացը տեղի է ունեցել թերևս ամենավաղ շրջանում, և ինքնին հասկանալի է, որ մեզ չեն հասել հնագույն հուշարձանները: Սակայն տրամաբանական թվացող այս եզրահանգումը, ըստ էության, չի պայմանավորված որոշակի, ճիշտ թվագրություն ունեցող կառույցներով: Մեզ հասած հուշարձանների գերակշռող մեծամասնությունը թվագրվում է VI դարի երկրորդ կեսով և VII դարով, մինչդեռ ձևակազմավորման շրջանը տեղի է ունեցել առնվազն մեկ դար առաջ: Այդ շրջանից ունենք միայն մեկ կառուցվածք՝ Ծովիզը, որտեղ արտաքին պատերը կրկնում են ներքին հորինվածքը: Ինչ վերաբերում է այս տիպի հուշարձանների սեմանտիկային, ապա ակնհայտ է նրանց որոշակի կապը մեմորիալ ճարտարապետության հետ, և մեզ հետաքրքրող տիպի հուշարձանների գերակշռող մեծամասնությունը ոչ այլ ինչ է, քան թերևս վկայարաններ՝ կառուցված այս կամ այն նշանավոր իշխանի կամ հերոսի գերեզմանի վրա, նրանց հիշատակը հավերժացնելու նպատակով: Այդ է վկայում տվյալ հուշարձանների թե՛ գերեզմանատներում կառուցված լինելը և թե՛ հատկապես նրանց փոքր չափերը, երբ լիովին բացառված էր կառույցների մեծ մասի՝ որպես ծխական եկեղեցիներ օգտագործելու հնարավորությունը:

Այս տեսակետից տիպի զարգացման հարցում առանձնակի նշանակություն են ստանում

¹ Հայկական այս տիպի V–VII դդ. բոլոր կառույցները ներկայացված են, տիպաբանորեն բաժանված և առանձնահատկությունները վերլուծված Վ.Գրիգորյանի «Հայաստանի վաղ միջնադարյան կենտրոնագմբեթ փոքր հուշարձանները» (Երևան, 1982) մենագրությունում (խմբ.):

Անհի ժայռափորների շարքում տեղ գտած Աղ-
ցի տիպի երկու դամբարանները, որոնք
Ն.Տոկարսկին իրավացիորեն թվագրում է IV –
V դդ. սահմանագծով: Եթե Աղցում խաչաձևու-
թյունը դրսևորվում էր ցածրանիստ, թաղակապ
խորշերի առկայությամբ, Անհի նշված հուշար-
ձաններում խաչաթևերը բարձրանում են վեր,
հասնում մինչև գմբեթատակ տարածության
վերջը, թեև գմբեթ այստեղ չկա: Սակայն տա-
րակույս չի մնում, որ այս դամբարանները
ազատ կանգնած շենքերի կրկնօրինակն են և
որոշակի հիմք կարող են ծառայել վաղ
շրջանում խաչաձև դամբարանային շենքերի
գոյությունը հաստատելու համար: Բացառված
չէ, որ նման մի շենք է եղել նաև Սառնաղ-
բյուրում պահպանված քառաթև հուշարձանը,
որտեղ աբսիդ չկա բնավ, և բոլոր խաչաթևերը
ուղղանկյուն են:

ՔԱՌԱՔՍԻԴ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔՆԵՐ

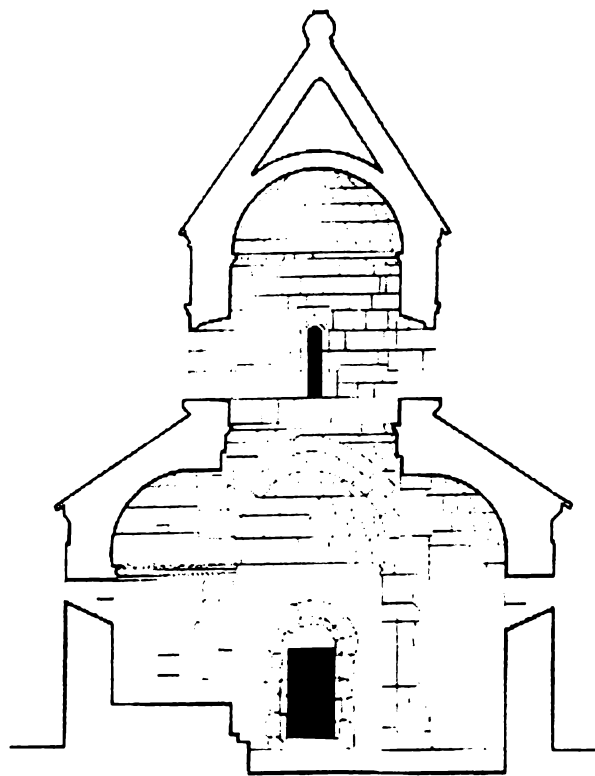
Քառաբսիդ հորինվածքներում (տետրա-
կոնխեր) հատակագծային ձևերը մշակված են
արտակարգ հստակությամբ, բոլոր աբսիդներն
էլ ունեն միևնույն չափերը և կենտրոնի նկատ-
մամբ միևնույն, սիմետրիկ դասավորությունը:
Այս հանգամանքը առավել մեծ հնարավորու-
թյուններ է ընձեռել ներդաշնակ համաչափու-
թյուններ ստեղծելու համար և պատահական
չէ, որ հատկապես այս տիպի կառույցներն են
աչքի ընկնում իրենց միասնականությամբ և
ամբողջականությամբ:

Թերևս բոլոր հուշարձաններում էլ նկա-
տելի է ճարտարապետների ծգտումը՝ որևէ
կերպ շեշտել, առանձնացնել արևելյան աբ-
սիդը, և նրանց հաճախ որոշ չափով ավելի
ծգված համաչափություններ է տրվում, սակայն
այդ ավելի սիմվոլիկ նշանակություն ունեն:
Մեզ հասած այս կարգի հնագույն հուշարձանը՝
Մորո ծորի եկեղեցին, Տավուշի մարզի
Ծովիզ գյուղում, տեղավորված է թեք սարա-
լանջի վրա, ընդ որում կառուցվածքին առավել
հարմար է մոտենալ հարավից. հենց այս կող-
մում էլ արված է նրա մուտքը: Ըստ իր հա-
տակագծային ձևի այն ներկայացնում է մի
պարզ տետրակոնխ, որտեղ պատերի ար-

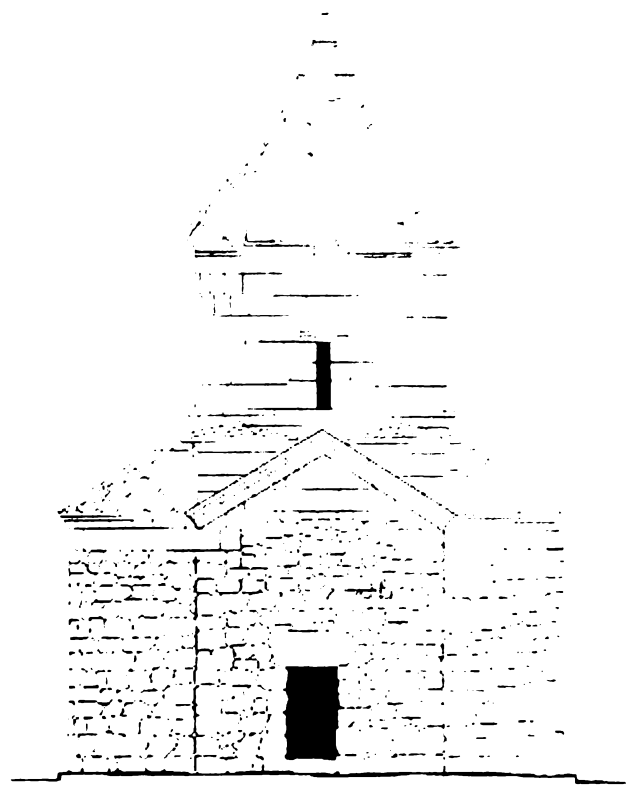
տաքին եզրաձևերը ճշգրտորեն կրկնում են
ներքին հորինվածքը: Միայն հարավային կող-
մից է, որ խաչաթևը արտաքինից ունի ուղ-
ղանկյուն եզրաձև, հանգամանք, որն, ան-
շուշտ, կապված է հուշարձանի միակ մուտքի
այս մասում տեղավորելու հետ:

Կառուցվածքը ~~թե~~ չէ: Խիստ պայտած
աբսիդների (որոնք բոլորն էլ հավասար են
միմյանց) թռիչքը կազմում է ընդամենը 2,75մ,
ընդ որում գմբեթակիր քառակուսին կազմված
է աբսիդների պարզ հպման միջոցով, և
անկյունային մասերում չկան աստիճանաձև
ելուստներ:

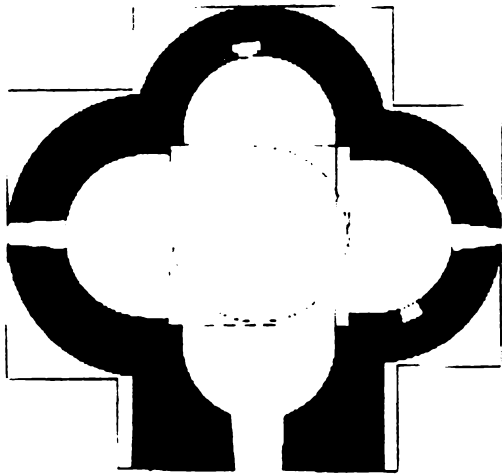
Հուշարձանը կառուցված է մոխրագույն
բազալտի՝ տարբեր մշակման քարերից և
ակնհայտ է նրա առանձին մասերը տարբեր
շինարարական շրջաններին պատկանելու
հանգամանքը. ներքևի մասը (մինչև գմբե-
թարդները) կառուցված է ոչ մեծադիր, հա-
մեմատաբար կոպիտ մշակված քարերից: Պայ-
տած աբսիդները որոշ բարձրության վրա
ընդհատվում են, և նրանցից վեր շարվածքը
արված է միանգամայն այլ շինարարական
տեխնիկայով. գմբեթարդները և նրանից վեր
գտնվող մասերը շարված են արդեն լավ մշակ-
ված բազալտի մեծադիր քարերից: Մեկական
լուսամուտ առկա է հյուսիսային և հարավային
աբսիդներում, ընդ որում ուշագրավ է, որ
նրանց կողերը դեպի ներս համարյա լայնա-
ցում չունեն, մի հատկանիշ, որը բնորոշ է հնա-
գույն շրջանի կառուցվածքներին: Կիսամշակ-
ված քարերից շարված այս մասը սկզբում
ավելի բարձր է եղել և այժմյան գմբեթարդները
հետո են ավելացվել: Այդ է վկայում լուսա-
մուտների ուղիղ գծով կտրված լինելը
գմբեթարդի հիմքի մակարդակով: Նրանց
սովորական կիսաշրջանաձև բարավորները
փոխարինված են գմբեթարդների առաջին
շարքերում դրված մեծադիր քարերով: Այս
հնագույն քառաբսիդ մասի վրա էլ դրված են
այժմ գոյություն ունեցող գմբեթարդները, ընդ
որում ճարտարապետական ձևերի համեմա-
տական ուսումնասիրությունը հնարավորու-
թյուն է տալիս ենթադրելու, որ այդ վերա-
կառուցումը կատարվել է ոչ ուշ, քան VI դարի



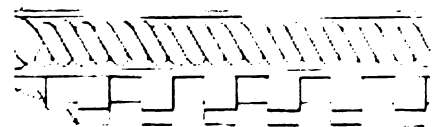
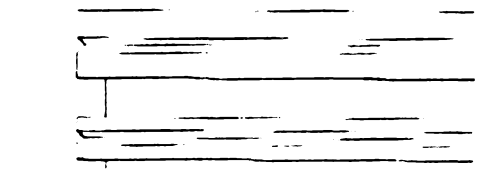
ա



բ



գ



դ

Աղ.1. Մորո ծորի ս. Աստվածածին եկեղեցի ա) արևելք-արևմուտք կտրվածքը, բ) հարավային ճակատը, գ) հատակագիծը, դ) հարդարանքի մանրամասներ

վերջը կամ VII դարի սկզբները: Այս տեսակետից առանձնակի բնորոշ է գմբեթարդների ճակատային կամարների խիստ պայտածությունը, ինչպես նաև արևելյան գմբեթարդի հիմքով անցնող հորիզոնական քանդակագարդ գոտին: Այն իր ընդհանուր կառուցվածքով մոտենում է Փարպիի V դարի միանավ դահլիճի արևելյան աբսիդի գմբեթարդի գոտուն, թեև Ծովիզի գոտին բնավ էլ հնագույն գոտիների պարզ ընդօրինակումը չի կարելի համարել. այնտեղ յուրովի են մշակված թատամիկների ձևերը, թե՛ նրանց դասավորությունը, և թե՛ գոտու ներքևի մասով անցնող հորիզոնական տրամատները: Մյուս կողմից ատամիկների շախմատային դասավորությունը հիշեցնում է Բագարանի, Թալինի՝ Ներսես Կամսարականի կառուցած եկեղեցու համապատասխան ձևերը, թեև «պարանի» մոտիվը, որը ձգվում է ատամիկների վերին եզրով V-VII դարերին այնքան բնորոշ նշագարդերի տակով, առնչվում է էլ ավելի հին շրջանի հուշարձաններում ընդհանրացված ձևերի հետ: Այն կարելի է տեսնել և՛ Էջմիածնի միանավ եկեղեցու աբսիդի ներքևի անկյուններում, և՛ Էջմիածնի տաճարի արևելյան աբսիդի որմնասյուների խարիսխների վրա:

Պայտած գմբեթարդների շինարարական տեխնիկան նույնպես որոշակիորեն առնչվում է V-VII դարերի ավանդույթների հետ: Այդ մասին են վկայում նրանց՝ երկրորդ շարքում լաստակների ծայրերը ամրացնելու համար թողնված անցքերը, հար և նման այն անցքերին, որ տեսնում ենք Պտղմիում և Արուճում: Այս ամենը հնարավորություն է տալիս եզրակացնելու, որ V-VI դարերի սահմանագծում կառուցված այս հուշարձանը վերանորոգման է ենթարկվել VI դարի վերջում կամ VII դարի սկզբում, երբ, քանդելով աբսիդների վերին մասերը, կառուցողները նոր գմբեթարդներ և նոր գմբեթ են ավելացրել: Սակայն վերջինս հիմնովին վերակառուցվել է XIII դարում:

Ծովիզի ուշագրավ հորինվածքը եզակի երևույթ չէր: Նման երկու հուշարձանի հանդիպում ենք Հայաստանի հյուսիսարևմտյան նահանգում՝ Տայքում: Դրանք նկարագրում է

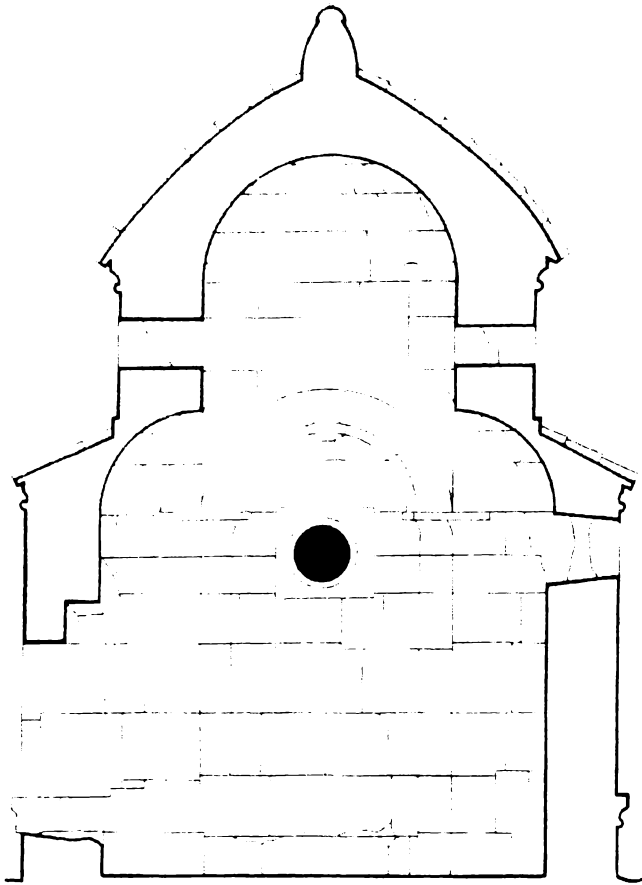
Ե.Թաղայշվիլին, ընդ որում նրանցից առաջինը՝ *Սուխբեջի* (սուրբ խաչ) անվան տակ, հուշարձան, որն արդեն զգալի չափեր ունի և զույգ ավանդատներ՝ արևելյան կողմում:

Ինչպես նշում է Ե.Թաղայշվիլն, երկու հուշարձաններն էլ կառուցված են ճիշտ այնպիսի քարերով, ինչպիսիք օգտագործվել են Ներսես Գ կաթողիկոսի կողմից Իշխանի տաճարի շինարարության ժամանակ: «Ըստ իր հատակագծային ձևերի, – գրում է նա, – եկեղեցին տիպիկ տետրակոնխ է, արևմտյան կողմում ունի գավիթ: Միակ մուտքը բացվում է արևմուտքից և լուսամուտներ կան արևելյան և հարավային կողմերում... Գմբեթը և թաղերը կործանված են. հյուսիսային կողմում պատի բարձրությունը 3,2մ է, իսկ հարավային կողմում հազիվ է հասնում մի մարդաչափի: Պատերի հաստությունը հավասար է 7,4 մ: Ամենայն հավանականությամբ, Իսի եկեղեցու նման այստեղ ևս անկյունային փոխանցումները եղել են տրոմպային, իսկ գմբեթը՝ ութանիստ: Ներսի չափերն են. երկարությունը 6,84 մետր, լայնությունը 6,90 մետր: Ինչպես կարելի է տեսնել, գավիթը հետագայում է ավելացված. նրա պատի շարվածքը բնավ նման չէ եկեղեցու շարվածքին: Եկեղեցին ներսից եղել է սվաղված, սակայն որմնանկարների հետքեր չեն նկատվում: Իշխանի խոջա մոլլա Մուստաֆա Մուսա օղլին ասաց մեզ, որ, ըստ ավանդության, Սուխբեջին կառուցվել է Իշխանի տաճարի հետ միասին, ընդ որում կիրը բացել են Սուխբեջիի արտավայրերում պահվող կովերի կաթով: Սուխբեջին, անկասկած, շատ հին կառուցվածք է, հավանաբար ոչ ուշ V-VII դարերից»²:

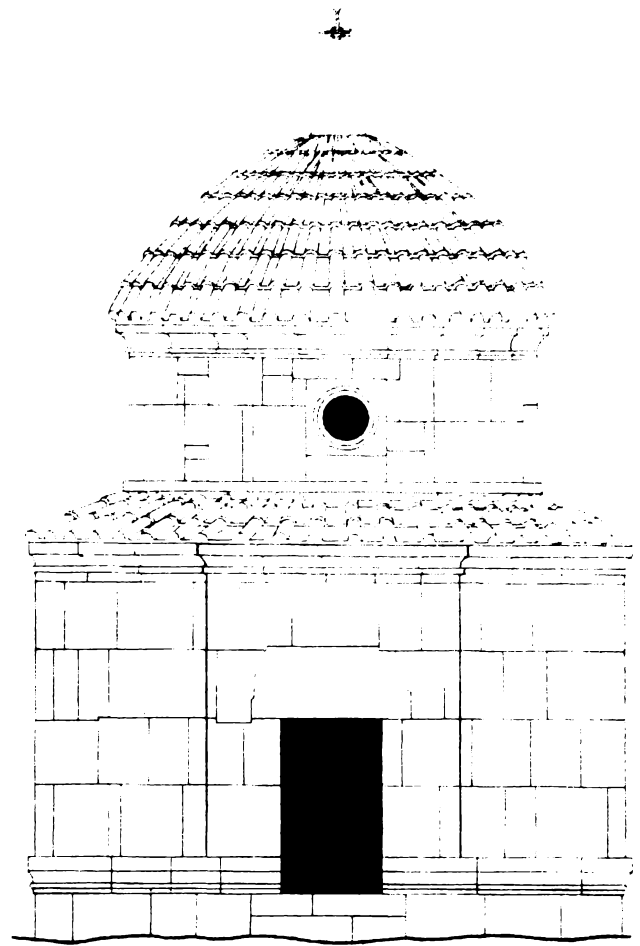
Դժբախտաբար հրատարակված է հուշարձանի միայն սխեմատիկ հատակագիծը և ոչ մի խոսք չի ասվում նրա ճարտարապետական ձևերի մասին:

Կառուցվածքի հատակագծային ձևերի համեմատությունը Ծովիզի հետ ակնհայտորեն ցույց է տալիս նրա խորը հնությունը: Այստեղ ևս ներքին տարածությունը ստացվել է

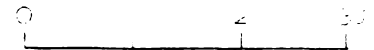
² *Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тбилиси, 1952, стр. 82, табл. 114.*



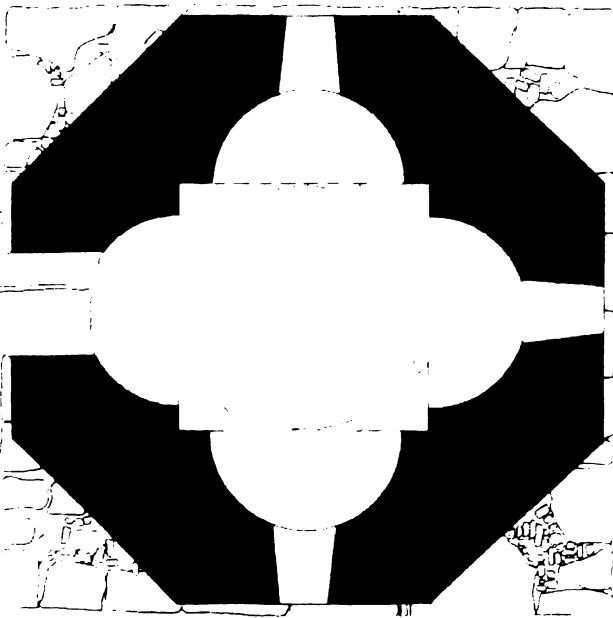
ա



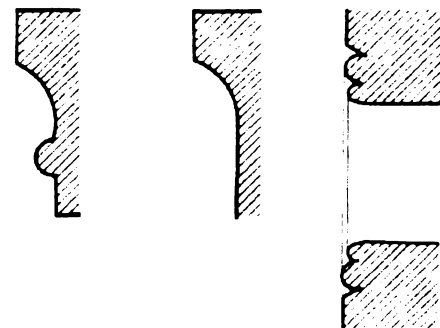
բ



գ



դ



Աղ.2. Արզնիի ս. Կիրակի եկեղեցի ա) արևելք-արևմուտք կտրվածքը, բ) արևմտյան ճակատը, գ) հատակագիծը, դ) մանրամասներ

աբսիդների պարզ հպման միջոցով, իսկ դրսի պատերը նույնպես կրկնում են ներքին հորինվածքը: Բացառություն է կազմում միայն արևմտյան խաչաթևը. այն ուղղանկյուն է դրսից և կասկած չի մնում, որ այդ եզրածնն արված է շքամուտքի համապատասխան տարրերը պատշաճ կերպով տեղադրելու համար: Նույն բանը տեսնում ենք նաև Ծովիզում, ըստ որում այնտեղ ևս ուղղանկյուն եզրածն ունի հենց այն խաչաթևը (հարավայինը), ուր գտնվում է եկեղեցու մուտքը: Ծովիզի հետ է առնչվում նաև հուշարձանի ներքին սիմետրիկ հորինվածքը. հյուսիսից հարավ և արևելքից արևմուտք նրա չափերը հավասար են, մի բան, որը վկայում է հուշարձանի տետրակոնխային սկզբունքներով կառուցված լինելու մասին:

* * *

Կառուցողական տեսակետից աբսիդներին դրսից շրջագծային ձև տալը, թերևս, առնչվում է հուշարձանը ճեղքված քարից կառուցելու հանգամանքի հետ: Նշվեց արդեն, որ Ծովիզի տիպի հորինվածքներում, այն խաչաթևին, որտեղ տեղավորված էր մուտքը, արտաքինից (իսկ հետագայում նաև ներսից) ուղղանկյուն եզրանկար տալու հանգամանքն էր, որ, ի վերջո, բերեց եռակոնխ տիպի առաջացմանը: Շուտով ուղղանկյուն եզրանկար են ստանում նաև կողային խաչաթևերը, իսկ արտաքինից նաև՝ արևելյան աբսիդը: Այս ընդհանրացած տիպերի հետ միասին որոշ դեպքերում հանդիպում են նաև լուծումներ, երբ ոչ միայն աբսիդները, այլև ամբողջ կառուցվածքն է վերցվում մեկ միասնական ծավալի մեջ: Այս տեսակետից խիստ բնորոշ է *Արզնիի* գողտրիկ կառուցվածքը: Հուշարձանը, ըստ իր հատակագծային լուծման, քառաբսիդ կառուցվածք է արտաքինից պարփակված ութանիստ ծավալի մեջ: Այն կառուցված է դարչնագույն և մոխրագույն տուֆի մեծադիր քարերից, ընդ որում խիստ ուշագրավ է, որ եռաստիճան որմնախարիսխին այստեղ փոխարինել է քառակուսի եզրածն ունեցող, բավականին բարձր հարթակը, մի բան, որը եզակի երևույթ է և չի

հանդիպում այլուր: Միակ մուտքը տեղավորված է արևմտյան թևում: Լուսամուտները, որոնք շրջանաձև եզրանիստ ունեն, տեղավորված են արևելյան, հարավային և հյուսիսային կողմերում: Նրանք զգալի լայնացած են դեպի ներս և փորված են միակտուր քարերի մեջ: Բացվածքների նման ձևը անշուշտ թելադրվել էր կառույցի փոքր չափերով:

Զգված համաչափություններ ունեցող լուսամուտներ այստեղ պարզապես հնարավոր չէր տեղավորել: Շրջանաձև են նաև թմբուկի լուսամուտները: Հետաքրքիր են անկյունային փոխանցումները. միակտուր քարերի մեջ փորված գլխավոր տրոմպները անհամեմատ փոքր են գմբեթակիր քառակուսուն ներգծված կանոնավոր ութանկյուն կողից, որի հետևանքով էլ թմբուկի՝ անկյունագծային դասավորություն ունեցող նիստերը մոտ երկու անգամ ավելի նեղ են, քան գլխավոր ուղղություններով դասավորված նիստերը: Այս հանգեցրել է գմբեթի այն տարօրինակ ձևին, որը տեսնում ենք այստեղ. նրա հիմքը, ըստ էության, կլորացված կողերով քառակուսի է, և հենց այդ է պատճառը, որ վարպետները զգալի ջանքեր են գործադրել երկրորդ շարքը կազմող փոքր տրոմպների միջոցով գմբեթի սֆերայի բոլորածն հիմքը ստեղծելու համար: Ակնհայտ է, որ այստեղ մենք գործ ունենք վաղ շրջանում կառուցված մի հուշարձանի հետ, երբ կառուցողները դեռևս մեծ փորձ չուներին տրոմպային կոնստրուկցիաների բնագավառում և, ինչպես Ողջաբերդում, բավարարվում էին փոքրաթռիչ տրոմպներով միայն, գերադասելով որմածքի վերին շարքերի աստիճանական առաջացման հաշվին մեղմել թմբուկի կողերի անհավասարությունը: Այս տեսակետից Արզնին մեկ քայլ առաջ է գնացել. այստեղ արդեն առկա են երկրորդ շարքի փոքր տրոմպները: Վերջիններս փոխանցող օղակ են ութանիստ թմբուկի և գմբեթի սֆերայի միջև: Եվ եթե նրանց ներքևի եզրերը համապատասխանում են թմբուկի ութանկյուն եզրերին, ապա ճակատային մասերը ունեն արդեն գմբեթի սֆերայի կորությունը: Երկրորդ շարքի տրոմպների այս կոնստրուկցիան շուտով համընդհանուր

տարածում է գտնում բոլոր գմբեթավոր հորինվածքներում: Ինչ վերաբերում է հուշարձանի արտաքին ծավալային լուծմանը, ապա այն աչքի է ընկնում արտակարգ ամբողջականությամբ, և երկրորդ հարկաբաժինը կազմող թմբուկը անքակտելի միասնության մեջ է առաջին հարկաբաժնի բազմանիստ ծավալի հետ: Մեմորիալ հուշարձան է հիշեցնում ուղղանկյուն պատվանդանը, որը թերևս հեռավոր կերպով, բայց և այնպես առնչվում է V - VII դարերի հուշասյուների խորանարդած և պատվանդաններին:

* * *

Արզնիի հատակագծային կոմպոզիցիան, ամենայն հավանականությամբ, արտահայտում է հնագույն ձևի զարգացման աստիճաններից մեկը, երբ գմբեթատակ քառակուսուն հենախորշեր են հավում չորս կողմերից: Եվ իսկապես, դժվար չէ տեսնել, որ Ողջաբերդի բոլոր կողմերում կրկնված աբսիդի արտաքին եռանիստ հորինվածքը իսկապես պետք է հանգեցներ նման եզրածնի: Մենք հատկապես շեշտում ենք կառուցվածքի փոքր չափերի հարցը, որովհետև քիչ թե շատ նշանակալից չափեր ունեցող հուշարձաններում ութանիստ հորինվածքը բնավ չէր կարող նպատակահարմար լինել. կամ նիստերը կստացվեին խիստ անհավասարաչափ, կամ պատերը կլինեին խիստ հաստ: Մինչդեռ այնպիսի փոքր չափեր ունեցող կառուցվածքում, ինչպիսին է Արզնին, նման լուծումը միանգամայն տեղին էր և տրամաբանական: Պատահական չէ, որ Արզնին այդպես էլ մնաց եզակի օրինակ և զարգացումը ընթացավ առանձին աբսիդների մշակման ուղղությամբ: Այս տեսակետից ուշագրավ են Մանկանոցը և Ագարակը:

Արագածոտնի մարզի Ոսկեվազ գյուղից ոչ հեռու, մի ոչ բարձր բլրալանջի վրա տեղավորված է *Մանկանոց* կոչվող գոլտրիկ հուշարձանը: Թեև այն մեզ է հասել վնասված վիճակում, բայց և այնպես նրա ձևերը խիստ տպավորիչ են, և հուշարձանն իրավամբ պատկանում է պարզ խաչածն կառուցվածքների հետաքրքիր օրինակների թվին:

Ըստ իր հատակագծային հորինվածքի, այն մի պարզ, քառաբսիդ կառուցվածք է կազմված չորս, ընդամենը 2,15մ տրամագիծ ունեցող աբսիդների հպումից: Ներքին հորինվածքի տեսակետից այստեղ չկա և ոչ մի սկզբունքային նորություն, բացի աբսիդների հպման անկյուններում տեղավորված 3/4 որմնասյուներից, որոնք նշանավորում են գմբեթակիր կամարների երկշերտ լինելու հանգամանքը: Լուսամուտները տեղավորված են աբսիդների կենտրոններում: Հատկապես շեշտված է արևելյան լուսամուտը, որը բացված է բավականին բարձր և լայն խորշի մեջ:

Գմբեթակիր կամարների վերին եզրերի մակարդակի վրա ընթացող հորիզոնական որմածքի վրա էլ տեղավորված են հիմնական տրոմպները, որոնք այստեղ ներկայացված են իրենց զարգացած, կանոնիկ ձևերով: Դասավորված լինելով ճիշտ անկյունագծային ուղղություններով և ունենալով գմբեթակիր քառակուսուն ներգծված ութանկյուն կողին հավասար թուփ, տրոմպները հանդիսանում են ութանիստ, հավասարակող թմբուկի սիմետրիկ հիմնատակը: Թմբուկից, ցավոք, պահպանվել են միայն ներքևի շարքերը, այն էլ ոչ բոլոր կողմերում, սակայն կասկած չի մնում, որ հար և նման ընդհանրացած լուծումներին, թմբուկի վերին եզրերին ժամանակին տեղավորված են եղել երկրորդ շարքի, արդեն միակտուր քարերի մեջ փորված ութ փոքրիկ տրոմպները, որոնք և անհրաժեշտ փոխանցում են ստեղծել դեպի գմբեթի կիսասփերայի շրջագծային հիմնատակը:

Այստեղ յուրաքանչյուր տրոմպ բաղկացած է երեք սեպածն քարերից և միայն կոնածն մասի խորքում նկատելի են կարմիր ներկով արված ոչ մեծ, հովհարածն ճառագայթներ:

Արտաքինից խաչաթևերը ուղղանկյուն են և ավարտվում են երկլանջ ծածկերով: Ութանիստ թմբուկը նստում է գմբեթակիր քառակուսու վրա, որի վերին հորիզոնական եզրից քիչ բարձր, խաչաթևի առանցքներին համապատասխան, տեղավորված են թմբուկի լուսամուտները: Խաչաթևերը ավարտվում են հյուսկեն զարդամոտիվներով մշակված քիվե-

րով, որոնց ներքևի անկյունները շրջված են և որոշ տարածության վրա շարունակվում են հորիզոնական ուղղությամբ. դրանք ոչ այլ ինչ են, քան հնագույն հուշարձանների ճակտոնների հորիզոնական քիվերի վերապրուկները:

Առանձնապես ուշագրավ են լուսամուտների պսակները. այնտեղ տեսնում ենք բուսական այնպիսի մոտիվներ, որոնք յուրովի են և հանդիպում են ոչ հեռու գտնվող Աշտարակի Կարմրավորում միայն: Հուշարձանի արևմտյան թևին հպված շքամուտքի ծանր համաչափությունները մասամբ խախտում են կառուցվածքի ընդհանուր, բավականին նուրբ մշակված համակարգը, թեև ակնհայտ է, որ այն կառուցվել է հուշարձանի հետ միասին և նրա բոլոր ձևերը հար և նման են նույն VII դարից հայտնի շքամուտքերի ձևերին: Այդպես են ուժեղ ելուստ ունեցող զույգ որմնասյուները, նրանց իմպոստային քիվի ոճավորված տերևազարդերը, խոյակների վրա կարմիր գույնով ներկված շրջանակը՝ նրա մեջ պատկերված հավասարաթև խաչով հանդերձ: Մուտքի ճակատակալ քարի վրա, ուղղանկյուն շրջանակի մեջ քանդակված է VII դարին բնորոշ համաչափություններ ունեցող ծաղկած մի խաչ: Պետք է ասել, որ շքամուտքերը միշտ էլ չեն ներդաշնակում այս գոլտրիկ հուշարձանների արտաքին ձևերում և պատահական չէ, որ շատ դեպքերում ճարտարապետները պարզապես խուսափել են դրանցից:

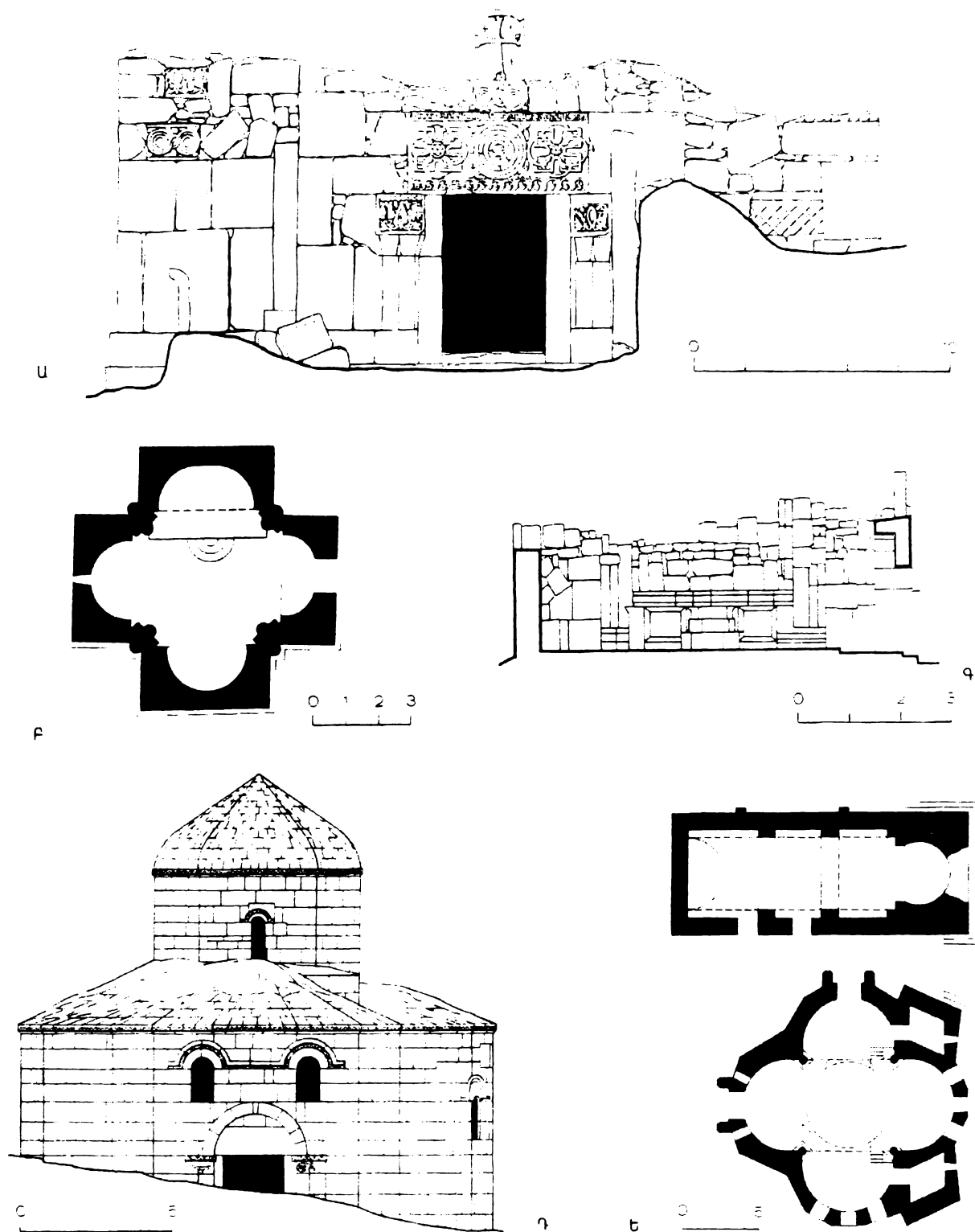
Այս տեսակետից համեմատաբար ավելի հաջող են քիչ, թե շատ մեծածավալ կառույցները, որոնցից է, օրինակ, Արևմտյան Հայաստանում *Ագրակը*, հուշարձան, որն արժանի է հիշատակության թե՛ ծավալային մշակման, թե՛ կոնստրուկտիվ հարցերի լուծման տեսակետից: Ըստ իր հատակագծային լուծման, այն զգալի չափեր ունեցող պարզ տետրակոնիս է՝ արևելյան կողմի զույգ ավանդատներով հանդերձ: Հուշարձանն աչքի է ընկնում յուրովի հատակագծային լուծումով, ընդ որում այս հարցում էական նորություն են այն չորս բազմանիստ, սլացիկ սյուները, որոնք դրված են աբսիդների անկյուններում և որոնց վրա էլ հենվում են գմբեթակիր կամարները: Եկեղեցին

լավ լուսավորված է եղել. արևելյան և հարավային թևերում տեղավորված են երեքական մեծադիր լուսամուտներ, իսկ արևմտյան և հյուսիսային կողմերում, որտեղ թևերի կենտրոնական մասը զբաղեցրել են շքամուտքերը, կան երկուական լուսամուտներ: Աբսիդների անկյուններում տեղավորված ութանիստ սյուները զգալիորեն առաջ են գալիս, էապես փոքրացնելով գմբեթակիր կամարների թռիչքը: Սյուները հպված են աբսիդների պատերին իրենց հետևի՝ անկյունագծային դասավորություն ունեցող նիստերով և այն տպավորություն է ստացվում, որ գմբեթակիր կամարները հենված են ոչ թե աբսիդների եզրամասերի, այլ առանձին կանգնած սյուների վրա:

Հուշարձանի վերին մասերը՝ երկշարք տրոմպային փոխանցումները, թմբուկի և գմբեթի ձևերը, լավ հայտնի են նույն VII դարով թվագրվող այլ հուշարձաններում: Սակայն այստեղ ուշագրավ է փոքր տրոմպների անմիջական դասավորությունը մեծ տրոմպների վրա, մի բան, որն այս շրջանում հանդիպում է միայն Ալամանում: Որպես նման դասավորության հետևանք, թմբուկն այստեղ ևս ներսից ունի շրջագծային եզրանկար: Հուշարձանի արտաքին ծավալային մշակման մեջ, ինչպես և այլ պարզ, քառաբսիդ կոմպոզիցիաներում առհասարակ, լիովին դրսևորված է ներքին ստրուկտուրան՝ աբսիդների հնգանիստ ծավալները ուղղակի հպված են միմյանց, և նրանց վրա էլ բարձրանում է գմբեթն իր ութանիստ թմբուկի հետ մեկտեղ: Ուշագրավ են մշակված արևելյան թևի երկու կողմերում տեղավորված փոքր ավանդատները:

Ջարդամոտիվները բոլորն էլ հարազատ են VII դարին, թեև չի կարելի չնկատել առանձին ձևերի յուրովի պատկերումը: Լուսամուտների պսակները հիմնականում մշակված են անընդհատ ժապավենի ձևով, սկսվելով մի ծայրում, պսակը անցնում է հաջորդ նիստերի վրայով, շրջանցելով բոլոր լուսամուտները: Առանձնակի լայն գործածություն է ստացել կամարաշար քիվը. այն պսակում է և խաչաթևերը, և՛ ավանդատները, և՛ թմբուկը:

Այսպիսով. կարող ենք ասել, որ քառաբսիդ



Աղ.3. Փարայի թարգմանչաց եկեղեցի ա) հարավային ճակատը, բ) հատակագիծը, գ) հյուսիս-հարավ կտրվածքը: Ագրակի ս. Ստեփանոս Նափավկա եկեղեցի դ) արևմտյան ճակատը, ե) հատակագիծը միանավ եկեղեցու հետ

հորինվածքների ընծեռած հնարավորությունները այստեղ օգտագործված են մինչև վերջ, ընդ որում այդ վերաբերում է թե՛ հուշարձանի բացարձակ չափերին, թե՛ ներքին ծավալային մշակմանը, և թե՛ արևելյան խաչաթևի երկու կողմերում տեղավորված ավանդատներին: Տիպի զարգացումն այստեղ, ըստ էության, սպառված է, և հնարավոր չէ առանց սկզբունքային փոփոխությունների, առանց խախտելու պարզ քառաբսիդ հորինվածքների աբսիդների հավասարակշռության և սիմետրիկ դասավորության սկզբունքները, որևէ էական փոփոխություն մտցնել:

ԵՌԱՔՍԻԴ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔՆԵՐ

Վաղմիջնադարյան փոքր կենտրոնագմբեթ կառույցների շարքում զգալի թիվ են կազմում եռաբսիդ հորինվածքները: Թեև մեզ չեն հասել այս տիպի հնագույն շենքերը, բայց և այնպես պահպանված հուշարձանները հնարավորություն են տալիս, թեկուզև մոտավոր ձևով, վերակազմել զարգացման ուղին, նշմարել տիպի կազմավորման ընթացքը:

Մեր կարծիքով, այս հարցում թերևս որոշիչ է եղել մուտքի տեղադրման հարցը: Բանն այն է, որ կառուցող վարպետները զգալի դժվարությունների էին հանդիպում աբսիդների փոքր թռիչքների պայմաններում մուտքեր բացելու հարցում, ընդ որում առավել դժվար էր բարավորների կոնստրուկտիվ ձևերի մշակման հարցը, մանավանդ՝ շքամուտքի հարմարեցումը դրսից ևս կորագիծ պատի վրա: Եվ պատահական չէ, որ արդեն այնպիսի հնագույն հորինվածքներում, ինչպիսին Ծռվիզն է, այն խաչաթևը. որտեղ մուտքն է տեղավորված (տվյալ դեպքում այն հարավայինն է), արտաքինից ունի ուղղանկյուն եզրաձև, մինչդեռ մյուս բոլոր խաչաթևերը շրջագծային եզրանկար ունեն: Հաջորդ քայլն, անշուշտ, պետք է լիներ նույն այդ խաչաթևին նաև ներսից ուղղանկյուն ձև տալը. միայն այս դեպքում մուտքի բարավորի քարային կոնստրուկցիան կստանար իր նորմալ, հուսալի լուծումը: Թերևս այս ճանապարհով են ստեղծվել եռաբսիդ հորինվածքները, փոքր կենտրոնագմբեթ կա-

ռույցների այն տիպը, որն այնպիսի նշանակալից տեղ է գրավում վաղմիջնադարյան ճարտարապետության մեջ առհասարակ: Ինչ վերաբերում է մյուս խաչաթևերին, ապա դրանք դրսից լինում են բազմանիստ (Ալաման) կամ ստանում են ուղղանկյուն եզրաձև (Թալին): Երկու լուծումներն էլ հանդիպում են ամենավաղ հուշարձաններում և նրանց առկայությունը չի կարող որևէ կովան հանդիսանալ թվագրության հարցում: Այս տիպի կառույցներում ուշագրավ են արևմտյան թևի համաչափությունները: Բանն այն է, որ ուղղանկյուն եզրաձևի առկայության պայմաններում խաչաթևի երկարությունը այլևս պայմանավորված չէր աբսիդի տրամագծով: Եվ, չնայած մի շարք հուշարձաններում խաչաթևի խորությունը պահպանում է նախնական լուծումը, ճարտարապետները, ձգտելով էլ ավելի շեշտել արևմուտք-արևելք առանցքը, որոշ հուշարձաններում զգալիորեն ավելացնում են խաչաթևի երկարությունը: Այսպես է, օրինակ, Ջրվեժում, Գետարգելում, որտեղ արևմտյան խաչաթևը ունի համեմատաբար ծաված համաչափություններ: Հուշարձանների մեկ այլ խմբում, արևմուտք-արևելք ուղղությունը էլ ավելի շեշտելու նպատակով, արևելյան աբսիդների առջև տեղավորվում են ուղղանկյուն, թաղածածկ նախախորաններ (Թալին): Առանձին հուշարձաններում նման տարրեր են գտել նաև հյուսիսային և հարավային աբսիդների առջև (Դաշտադեն):

Հուշարձանների ծավալային մշակման հարցում առանձնակի նշանակություն է ստանում աբսիդները պարփակող պատի արտաքին եզրաձևը: Այն ժամանակ, երբ արևմտյան թևը, որպես կանոն, դրսից ևս ուղղանկյուն էր և ավարտվում էր երկլանջ ծածկով, մի քանի հուշարձաններում դեռևս պահպանվում է հնագույն տետրակոնխային լուծումը, աբսիդները պարփակվում են բազմանիստ սյատով և ավարտվում վրանաձև ծածկով: Որոշ հուշարձաններում կողային աբսիդները ևս, հար և նման արևմտյան թևին, պարփակվում են ուղղանկյուն պատերով և ավարտվում երկլանջ ծածկով, մի բան, որը միասնա-

կանություն է հաղորդում ծավալներին, թեև միաժամանակ ակնհայտ է այն հակասությունը, որը կա մի կողմից աբսիդների շրջանաձև եզրաձևերի ու գմբեթարդների և մյուս կողմից արտաքին ուղղանկյուն ծավալի ու այն պսակող երկլանջ ծածկի միջև: Եզակի օրինակներում ամբողջ կառուցվածքը վերցված է մեկ միասնական, ուղղանկյուն ծավալի մեջ և ութանիստ թմբուկը անմիջականորեն բարձրանում է քառալանջ ծածկի վրա (Պեմզաշեն):

* * *

Լոռու մարզում գտնվող *Դորբանտի* հուշարձանը մեզ է հասել հիմնականում կանգուն դրությամբ: Այն առանձնանում է իր շինարարական տեխնիկայով, ընդ որում պատերը կառուցված են կապտավուն ֆելզիտից, իսկ թաղերը, կամարները, գմբեթը՝ ավելի ամուր սև տուֆից: Առանձնակի կարևոր է այն հանգամանքը, որ հուշարձանը պահպանվել է առանց էական վերակառուցման, մի բան, որը էլ ավելի է մեծացնում նրա արժեքը, եթե նկատի ունենանք կառույցի խիստ հետաքրքիր ձևերը:

Ըստ իր հատակագծային հորինվածքի, այն ներկայացնում է եռաբսիդ մի կառույց՝ արևելյան կողմի զույգ ավանդատներով: Գմբեթատակ տարածությունից արևելք, հյուսիս և հարավ տեղավորված են երեք աբսիդներ, ընդ որում առանձնակի շեշտված է արևելյան աբսիդը, որին և համապատասխանում է արևելյան, նույնքան լայն ուղղանկյուն խաչաթևը: Արևելյան աբսիդի և գմբեթատակ տարածության միջև տեղավորված է զգալի լայնություն ունեցող նախախորանը, որտեղ և բացվում են ուղանկյուն հատակագծով ավանդատների մուտքերը: Սակայն առավել ուշագրավն այն է, որ գմբեթատակ տարածությունը քառակուսի չէ ($4,0 \times 5,3$ մ), և $3 : 4$ համաչափություններ ունեցող այս տարածքի նեղ կողմերին համապատասխանում են հյուսիսային և հարավային աբսիդները:

Հուշարձանը բարձրանում է երկաստիճան որմնախարիսխի վրա: Նրա պատերը, $93 - 95$ սմ հաստությամբ, շարված են ֆելզիտի

մեծադիր քարերից: Եկեղեցին ունի երկու մուտք՝ երկուսն էլ հարավային ճակատում: Գլխավոր մուտքը բացվում է հարավային աբսիդի մեջ, իսկ մյուսը տեղավորված է արևմտյան խաչաթևի հարավային պատի արևմտյան կողմում: Հուշարձանն ունի վեց լուսամուտ, որոնցից երկուսը լուսավորում են աբսիդն ու արևմտյան խաչաթևը, մեկ լուսամուտ բացվում է նույն արևմտյան խաչաթևի հարավային ճակատում, իսկ մնացած երեքը լուսավորում են ավանդատները: Առանձնակի շեշտված է հարավային ավանդատունը. նրա արևմտյան պատի մեջ առկա է զգալի չափերի կամարակապ մի խորշ, ինտերյերը լուսավորվում է երկու լուսամուտներով և շեշտված է նույնիսկ ծածկը: Ի տարբերություն հյուսիսային ավանդատան, որը ծածկված է կիսաշրջանաձև թաղով, հարավային ավանդատան ծածկը անհամեմատ շքեղ է և բարդ: Այստեղ արևելյան մասը ծածկված է խաչաձև թաղով, որի արևմտյան հատվածը շարունակվում է և ծածկում ուղղանկյուն տարածքի հանդիպակաց հատվածը: Ակնհայտ տարբերություններ կան նույնիսկ մուտքերի միջև: Հարավային ավանդատան մուտքը անհամեմատ ավելի ճոխ հորինվածք ունի: Այս ամենը, անշուշտ, պատահական չէր, և կարելի է ենթադրել, որ հատկապես հարավարևելյան ավանդատունն է կացարան ծառայել եկեղեցու սպասավորի համար: Այս մասին կան որոշակի հիշատակություններ վաղմիջնադարյան մատենագրության մեջ և դարձյալ պատահական չէ, որ վաղ շրջանի մի շարք այլ հուշարձաններում հատկապես շեշտվում են հարավային ավանդատները:

Այս ամենի հետ միասին բացառված չպետք է համարել, որ հարավային ավանդատունը սարկավագատուն էր, իսկ հյուսիսային ավանդատան մեջ պահվում էին եկեղեցկան սկիհները: Մյուս կողմից՝ ուշագրավ է, որ հյուսիսարևելյան ավանդատան մեջ է դրված եղել մկրտության համար նախատեսված խորանարդաձև ավազանը ($0,9 \times 0,85$, բարձր. $0,8$ մ). նման ավազաններ, դրված եկեղեցիների հյուսիսարևելյան պատի որմածքի մեջ, հայտնի են

մի շարք հուշարձաններում (Աշտարակ, Եղվարդ, Շենիկ, Լմբատ) և ակնհայտորեն վկայում են, որ բնավ էլ պարտադիր չէր մկրտության համար առանձին սենյակ կամ նույնիսկ առանձին շենք ունենալ:

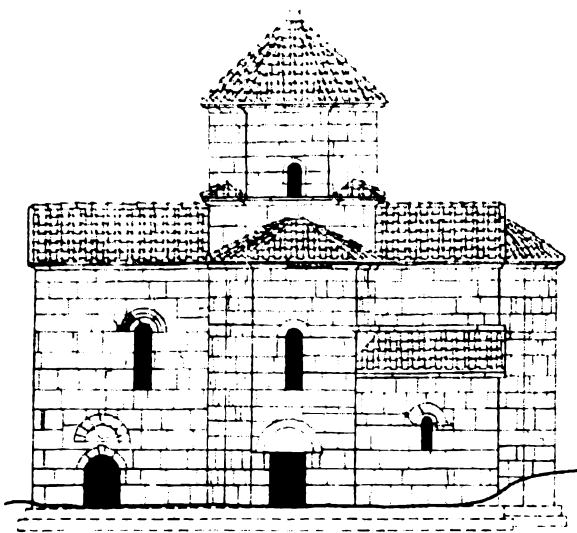
Պետք է նշել, որ վաղմիջնադարյան փոքր հուշարձաններում, անկախ նրանց տիպից, ավանդատներ համեմատաբար քիչ են հանդիպում, և նրանց գոյությունը չի կարող կառույցի թվագրության ելակետ լինել: Ավանդատները կառուցվում էին այնտեղ, որտեղ նրանց անհրաժեշտությունը կար ծիսական արարողությունների համար: Վկայարաններում, տոհմային, ընտանեկան գերեզմանոցների աղոթարաններում, ուր ծիսակատարություն էր կատարվում նահատակների, զոհվածների, հանգուցյալների հիշատակին՝ տարվա որոշակի օրերին միայն. օժանդակ սենյակների գոյությունը բնավ պարտադիր չէր: Այդ ավանդատներն անհրաժեշտ էին թերևս բնակավայրերում գտնվող ծխական եկեղեցիներում, ծիսակատարության ժամանակ եկեղեցու սարկավազների, քահանաների հանդերձափոխվելու համար:

Թվում է, որ հենց այս կարգի հուշարձանների թվին է պատկանում Դորբանտի եկեղեցին:

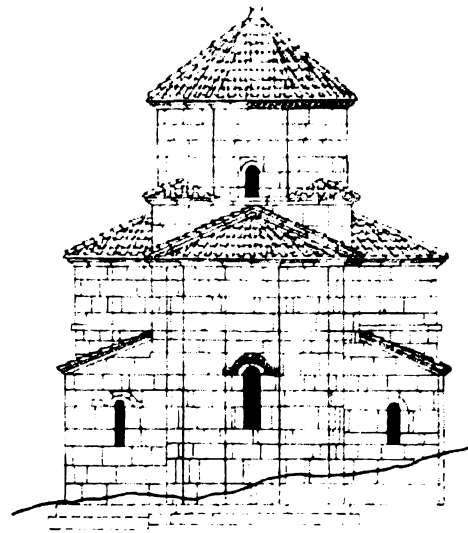
Դառնալով կառույցի ընդհանուր հորինվածքին, պետք է նշել, որ առավել անսովորն այստեղ գմբեթատակ տարածության ոչ թե քառակուսի, այլ ուղղանկյուն հորինվածքն է, հանգամանք, որն իր անմիջական ազդեցությունն է ունեցել գմբեթի ձևերի վրա: Գմբեթատակ տարածության 3 : 4 համաչափության պայմաններում, տրոմպները պահպանում են իրենց ավանդական դասավորությունը (անկյունագծերին ուղղահայաց) և միմյանց հավասար հատվածներ են հատում թե՛ արևմուտք-արևելք, թե՛ հյուսիս-հարավ ուղղություններում: Այս պայմաններում ինքնին հասկանալի է թմբուկի կողերի խիստ անհավասարությունը և թմբուկի այնպիսի ոչ սիմետրիկ լուծումը, որը չի հանդիպում այլ հուշարձաններում: Դրա հետ միասին տրոմպները սիմետրիկ դասավորություն ունեն անկյունա-

յին հենարանների նկատմամբ և ներդաշնակ տպավորություն են թողնում: Տրոմպներից ամեն մեկը կազմված է հինգ սեպածև քարերից, որոնց՝ դեպի կենտրոն ուղղված մասերը մշակված են կիսաշրջանաձև կամարներով:

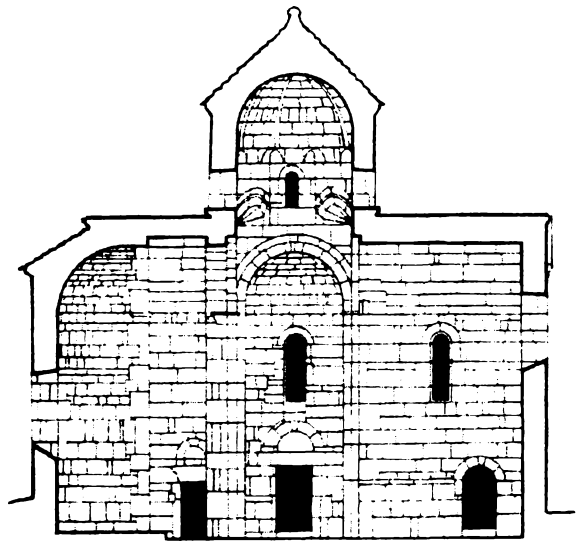
Հիմնական չորս տրոմպներից վեր տեղավորված են ութ, միակտուր քարերի մեջ փորված, փոքր տրոմպներ, որոնք գմբեթի ուղորտի անմիջական հենարանն են: Դրա մակերեսը մշակված է վեց, սիմետրիկ դասավորված, գմբեթի զագաթից իջնող ճառագայթներով, որոնք ունեն միայն և միայն դեկորատիվ նշանակություն, քանզի կազմում են գմբեթի որմածքի անմիջական մասը: Գմբեթն ամբողջությամբ, անկախ նրա որոշակի ձվածն լինելուց, իր զուգահեռներն ունի VI - VII դարերի հայկական ճարտարապետության մեջ ընդհանրացած ձևերի հետ: Հուշարձանի արտաքին ձևերը լիովին դրսևորում են նրա ներքին հորինվածքը, որը նույնպես վաղ շրջանի հայկական հուշարձանների բնորոշ գիծն է: Այդպես են հարավային, արևելյան և հյուսիսային ճակատների աբսիդներին համապատասխանող բազմանիստ ելուստները, ինչպես և՛ անկյունային ավանդատների համեմատաբար ցածր, ուղղանկյուն ծավալները: Աբսիդների նման եզրածները բնորոշ են դարձյալ վաղ շրջանի հուշարձաններին, և հանդիպում են ինչպես միանավ եկեղեցիներում (Ջրվեժ), այնպես էլ բազիլիկ կառույցներում (Քասաղ, Եղվարդ, Տեկոր): Հուշարձանի արտաքին ծավալատարածական հորինվածքի վրա գերիշխում է գմբեթը, ընդ որում թմբուկի լուսամուտները ուղղված են միայն երկրի հիմնական կողմերին: Անկյունագծային նիստերի վրա լուսամուտներ չկան, ընդ որում, լուսամուտ չկա նաև հյուսիսային կողմում: Հուշարձանի հիմնական ճակատն է հարավայինը. այստեղ են բացվում բոլոր մուտքերը և լուսամուտների մեծ մասը: Ճակատի տարածական մշակման մեջ գլխավոր տարրը հարավային աբսիդը պարփակող բազմանիստ ծավալն է, որտեղ և բացվում է գլխավոր մուտքը: Նրան անմիջապես հպված է ուղղանկյուն ցածրադիր ավանդատունը: Ավանդատան



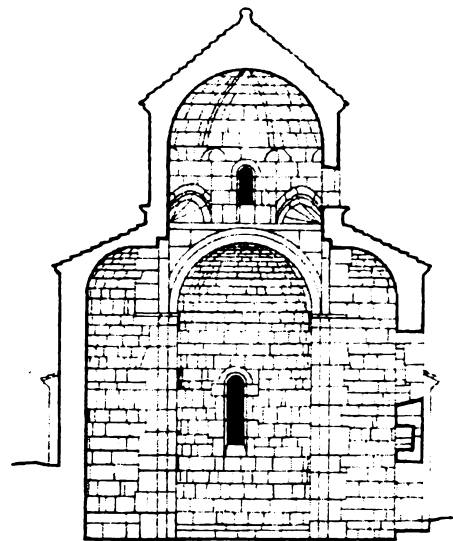
ա



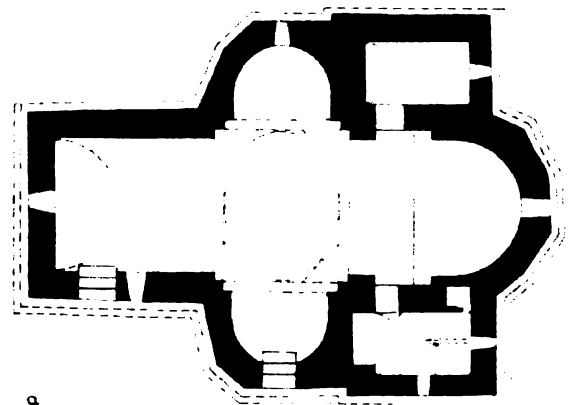
դ



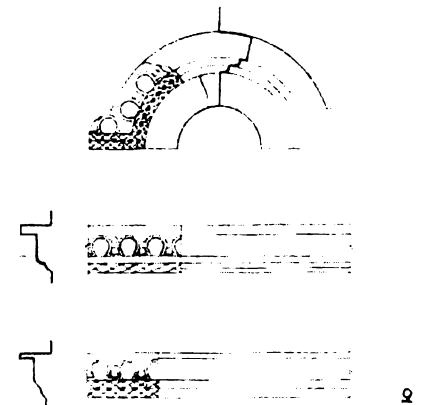
բ



ե



զ



զ

Աղ.4. Դորբանտավանքի ս.Աստվածածին եկեղեցի ա) հարավային ճակատը, բ) արևելք-արևմուտք կտրվածքը, գ) հատակագիծը, դ) արևելյան ճակատը, ե) հյուսիս-հարավ կտրվածքը, զ) հարդարանքի մանրամասներ

հարավային պատը ընդամենը 50 սմ է դուրս գալիս աբսիդի բազմանիստ ծավալի նկատմամբ, սակայն այդ էլ բավական է շեշտելու համար առանձին ծավալների ինքնուրույն դերը:

Վերը նշվեց, որ եռաբսիդ հորինվածքներում արևմտյան խաչաթևի ուղղանկյուն լուծումը խիստ որոշակի նշանակություն է ունեցել այս տիպի կառույցների ծավալատարածական ձևերի մշակման հարցում: Եթե ուղղանկյուն հատակածն է հանգեցնում է երկլանջ ծածկի, ապա ներսից բոլորածն խաչաթևեր ունեցող հուշարձաններում միայն եզակի դեպքերում են կողային աբսիդները շարունակում ծածկվել վրանածն ծածկով: Ուղղանկյուն հիմքով, լանջավոր ծածկերով խաչաթևերը էական առավելություն էին ստանում արդեն զուտ կառուցողական տեսակետից: Այստեղից արդեն մի քայլ էր ներքին բոլորածն ուղղանկյունով փոխարինելու, միաբսիդ հորինվածք մշակելու ճանապարհին: Կառույցի դեկորատիվ ձևերից համեմատաբար լավ են պահպանվել գմբեթատակ քառակուսու և թմբուկի քիվերը: Ի տարբերություն գմբեթատակ քառակուսու քիվի, որը սովորական ուղղանկյուն սալ է՝ ներքևում 45° տակ տաշած հատվածով, թմբուկի քիվը անհամեմատ հարուստ մշակում ունի: Նրա վերին մասը ուժեղ ելուստ ունեցող սալ է՝ մշակված դեպի վեր ձգված փոքրիկ բավականին խոր կամարաշարերով, որից ցած տեղավորված են շախմատային դասավորություն ունեցող հատած բուրգերի երկու շարք:

Բավականին հարուստ մշակում են ունեցել լուսամուտների պսակները: Այսպես, հարավային ճակատի արևմտյան լուսամուտը մշակված է կամարիկներով, որից ցած դարձյալ տեսնում ենք շախմատային դասավորություն ունեցող հատած բուրգերի շարքեր, լուծում, որը լավ հայտնի է Օծունի միանավ եկեղեցում և հուշակոթողում:

Հուշարձանն ըստ իր հատակագծային ձևերի վաղմիջնադարյան քառաթև հորինվածքների անբաժանելի մասն է կազմում, թեև

մի շարք գծերով որոշ չափով հեռանում է ճիշտ կենտրոնագմբեթ համակարգերից: Բանն այն է, որ հուշարձանի ձևերում խիստ ակնհայտ է ծավալների ձգվածությունը արևմուտք-արևելք ուղղությամբ, ընդ որում արված է ամեն ինչ շեշտելու արևմտյան խաչաթևի և աբսիդի նշանակությամբ, նրանց օրգանական կապը: Այդ է հաստատում այնքան զգալի չափեր ունեցող նախախորանի գոյությունը: Թեև հուշարձանի կոմպոզիցիոն կենտրոնը կազմում են գմբեթատակ տարածությունը և ինտերյերում գերիշխող գմբեթը, բայց և այնպես այն հանգամանքը, որ հուշարձանի ներքին երկարությունը մոտ երեք անգամ ավելի է արևմտյան խաչաթևի և նախախորանի լայնությունից ակնհայտորեն ցույց է տալիս արևմուտք-արևելք առանցքի առաջնությունը: Ճարտարապետը դրան է հասել ամենից առաջ զգալիորեն փոքրացնելով հարավային և հյուսիսային աբսիդների տրամագծերը, հեռանալով նույնիսկ գմբեթատակ տարածության ավանդական քառակուսի ձևերից, միայն թե հնարավորին չափ հստակորեն դրսևորվի կառույցի հիմնական ուղղությունը: Այստեղ դեռևս ուժեղ են միանավ երկայնական, բազիլիկատիպ հուշարձանների կառուցողական ավանդույթները, և ակնհայտ են ճարտարապետի որոնումները՝ միահյուսելու, սինթեզելու միանավ, երկայնական հորինվածքը կենտրոնագմբեթ սիստեմի հետ, գտնելու քիչ թե շատ ներդաշնակ լուծում այդ երկու, տրամագծորեն հակադիր, սիստեմների համակերպման համար: Եվ դրա հետ միասին ակնհայտ է նաև, որ այս կառույցն այդ ուղղությամբ կատարվող առաջին փորձերից չէ, և մեծ հմտությամբ, ճարտարապետական նույնիսկ անսովոր ձևերի օգտագործման միջոցով (ծվածն գմբեթ) ճարտարապետին հաջողվել է, պահպանելով հորինվածքների ավանդական ձգվածությունը արևմուտք-արևելք ուղղությամբ, ստեղծել գմբեթավոր քառաթև կառույցի մի օրինակ:

* * *

Մեզ հետաքրքրող (տիպի հուշարձանների շարքում առավել պարզ հորինվածքներ ունեն

այն կառուցվածքները, որտեղ ներքին տարածությունը կազմավորվում է աբսիդների և արևմտյան թևի անմիջական հպման միջոցով: Դրանք են Ջրվեժը, Լուսագյուղը և Գետարգելը:

Ջրվեժ գյուղի եզրին 1957թ. Ն.Տոկարսկու պեղումներով բացված հուշարձանը³ իրավամբ պատկանում է այս տիպի ամենապարզ օրինակների թվին: Կառուցվածքը խիստ փոքր չափեր ունի: Աբսիդի տրամագիծը հավասար է ընդամենը 2,48 մ: Հուշարձանից պահպանվել են պատերի ներքևի մասերը միայն և առանձին մանրամասներ, որոնք և ելակետ են եղել կառուցվածքի վերակազմության համար: Հորինվածքը ստացվել է աբսիդների պարզ հպման միջոցով: Արևելյան աբսիդը ունի որոշ պայտածություն և քիչ առաջ է տարված՝ հավասարակշռելով որոշ ձգվածություն ունեցող արևմտյան խաչաթևին: Աբսիդների նման դասավորությունն էլ կանխորոշել է գմբեթակիր կամարների միաշերտ լինելը. նրանց դերն այստեղ կատարում են աբսիդների ճակատային կամարները: Տրոմպները փորված են միակտուր քարերի մեջ, մի բան, որը միանգամայն տրամաբանական է նման փոքրածավալ հուշարձաններում: Քիվերի մնացորդները հնարավորություն են տվել Ն.Տոկարսկուն նշմարել թևերի երկլանջ ծածկերի թեքությունները, իսկ թմբուկի քարերը՝ վերակազմել ութանիստ թմբուկն ամբողջությամբ: Կառուցվածքը ծածկված է եղել կղմինդրով: Պեղումների ժամանակ հայտնաբերվել են և՛ հարթ և՛ կիսաշրջանաձև կղմինդրների մնացորդներ: Սակայն առավել շատ նյութ են տալիս շքանուտքի քարերը: Այստեղ խիստ ուշագրավ է լյունետը, որը այս տիպի կառուցվածքներում եզակի երևույթ է: VI - VII դարերի ձևերի հետ են առնչվում բոլոր զարդածևերը, ընդ որում նկատելի է վարպետների ձգտումը՝ հեռանալ կանոնիկ ձևերից և մշակել ինքնուրույն տարրեր:

Թմբուկի քարերից մեկի վրա պահպանվել

է «Յոհան» մակագրությունը: Ն.Տոկարսկու կարծիքով, հիշատակված է Ավանի տաճարը կառուցող Հովհան կաթողիկոսը: Այս հանգամանքն էլ, զուգակցված հուշարձանի ճարտարապետական ձևերի վերլուծության հետ, հնարավորություն է տվել նրան կառուցվածքը թվագրելու VI դարի վերջով:

Հատակագծային լուծման տեսակետից Ջրվեժին է մոտենում Ապարանից երեք կիլոմետր դեպի հյուսիս-արևելք գտնվող *Լուսագյուղ* կոչվող բնակավայրից ոչ հեռու, անտառապատ լեռնալանջի վրա տեղավորված փոքրիկ գմբեթավոր կառուցվածքը: Հուշարձանը մեզ է հասել խիստ վնասված վիճակում, կանգուն են միայն հյուսիսային և արևելյան պատերը՝ թմբուկի մնացորդների հետ միասին: Ըստ հատակագծային հորինվածքի, այն մի պարզ եռակոնի է, որի գմբեթատակ տարածությունը կազմավորված է աբսիդների հպման միջոցով, ընդ որում գմբեթը այստեղ ևս կրում են աբսիդների ճակատային կամարները, ճիշտ այնպես, ինչպես տեսանք այդ վերը բերված փոքրածավալ կառուցվածքներում (Արգնի, Ջրվեժ): Առաջին հայացքից կարող է այն տպավորությունը ստացվել, որ հուշարձանի հատակագիծը կազմված է ճիշտ քառաբսիդ տիպերի հիման վրա, և միայն արևմտյան խաչաթևն է արված ուղղանկյուն: Սակայն իրականում այդպես չէ: Այստեղ ակնհայտ է կողային աբսիդների ոչ սիմետրիկ դասավորությունը գմբեթատակ տարածության նկատմամբ: Դժվար չէ տեսնել, որ աբսիդները շարժված են դեպի արևմուտք և արևելյան աբսիդի առջև ստացվել է որոշ տարածություն. ճիշտ է, բացարձակ չափերով այն մեծ չէ, սակայն այստեղ կարևորն էր ցանկությունը՝ որևէ կերպ շեշտելու արևելք-արևմուտք ուղղությունը և, հատկապես, գլխավոր աղոթարանը:

Լուսագյուղը պարզ եռակոնի հորինվածքների ուշագրավ օրինակներից մեկն է և, Ջրվեժի հետ միասին, պատկանում է այն կարգի կառուցվածքների թվին, որտեղ բոլոր թևերն էլ վերցված են ուղղանկյուն եզրածև ունեցող պատերի մեջ և ավարտված երկլանջ

³ Н.М.Токарский, *Джрвеж I, Ереван, 1959, с. 21.*

ծածկով: Սակայն, ինչպես նշվեց վերը, պարզ տեստրակոնիսային հորինվածքների ավանդույթները չեն մոռացվում նաև հետագայում և քիչ չեն օրինակները, երբ եռակոնիս տիպերում ևս աբսիդները պարփակվում են բազմանիստ եզրանկար ունեցող պատերի մեջ: Այս տեսակետից առանձնակի ուշագրավ է Առինջ գյուղից ոչ հեռու գտնվող փոքրիկ հուշարձանը, որը հայտնի է *Գետարգել* անունով: Հատակագծային լուծման տեսակետից այն պարզ եռակոնիս կառուցվածք է, որտեղ գմբեթակիր տարածությունը ստացված է աբսիդների և արևմտյան ուղղանկյուն թևի պարզ հպման միջոցով: Աբսիդները կիսաշրջանաձև են, իսկ արտաքինից նրանցից յուրաքանչյուրը պարփակված է հնգանիստ պատով: Միայն արևմտյան թևն է, որ թե՛ ներսից և թե՛ դրսից ունի ուղղանկյուն եզրածև:

Մեզ հետաքրքրող տիպի հետագա էվոլյուցիան ընթանում է հուշարձանների ներքին չափերի և հատկապես գմբեթների չափերի մեծացման ճանապարհով, որին զուգակցվում է արևմուտք-արևելք առանցքը շեշտելու ցանկությունը: Այս վերջին հանգամանքը իր հերթին հանգեցնում է հուշարձանների երկայնական չափերի և հատկապես արևմտյան ուղղանկյուն թևի զգալի մեծացմանը, և քանի գնում, այնքան նկատելի է դառնում կառուցվածքների ծավալային անհավասարակշռության ուժեղացումը: Արևմտյան խաչաթևի անհամաչափությունից խուսափելու նպատակով ճարտարապետները արևելյան աբսիդների առջև ավելացնում են նախախորաններ, թեև դժվար չէ նկատել, որ այդ իր հերթին բերում է անհավասարակշռության ուժեղացմանը հյուսիս-հարավ ուղղությամբ: Այս կարգի հուշարձաններից առանձնակի բնորոշ է *Ալամանի* եկեղեցին (Արևմտյան Հայաստան): ճիշտ թվագրություն ունեցող այս կառույցը մեզ է հասել կանգուն վիճակում: Կառույցը այժմ գտնվում է մեր սահմաններից դուրս, և մենք ստիպված ենք բավարարվել եղած գծագրերով և լուսանկարներով:

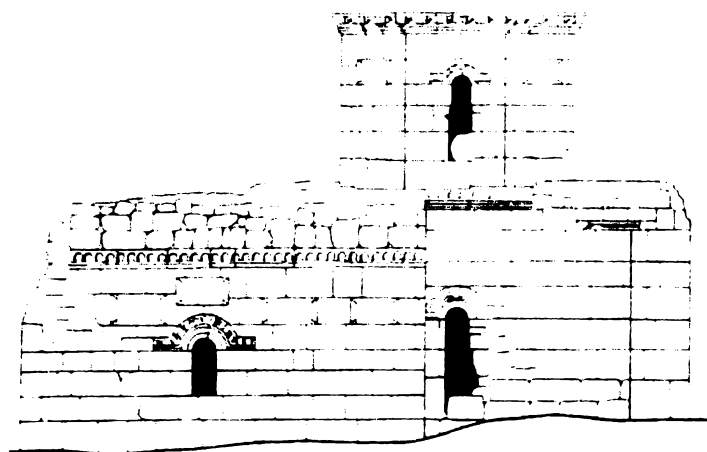
Հուշարձանի շինարարության արձանագրությունը ժամանակին հրատարակել է Հով-

սեփ Օրբելին⁴: 637թ. թվագրվող արձանագրությունը կարդացվում է հետևյալ կերպ. ԲՍԱՆ ԵՒ ԵԻԹՆԵՄԻՈՅ ՀԵՐԱԿՂԻ ԲԱՐԵՊԱՇՏ ԹԱԳԱԻՈՐԻ ՆԵՐՍԵՅԻ ՇԻՐԱԿԱՅ ԵՒ ԱՇԱՐԻԿ ՆԵԱՑ ՏԵԱՌՆ ԵՒ ԹԵՈՓԻՂՈՍ ԱՇԱՐՈՒՆԵԱՑ ԵՊԻՍԿՈՊՈՍ ԵՍ ԳՐԻԳՈՐ ԵՂՈՒՍՏՐ ԵՒ ՄԱՐԻԱՍ ԻՄ ԿԻՆ ՇԻՆԵՑԱԲ ԶՍՈՒՐԲ ԵԿԵՂԵՑԻՍ ՎԱՍՆ ՄԵՐ ՀՈԳԻՈՑ:

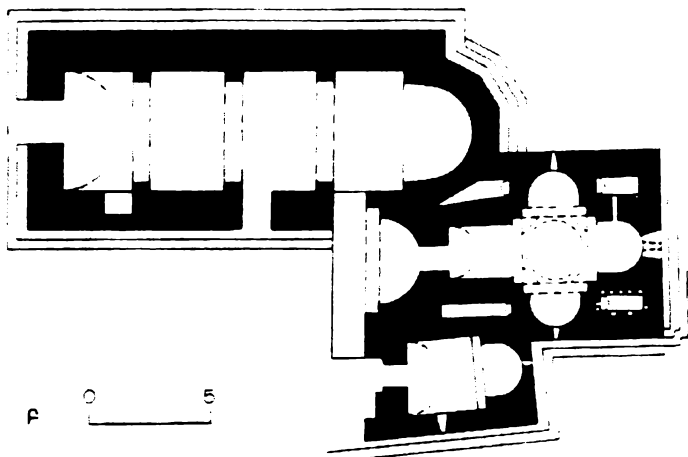
Աբսիդները բոլորն էլ միմյանց հավասար են և կենտրոնի նկատմամբ ունեն համանման դասավորություն. ակնհայտ է դառնում, որ նրանց ընդհանուր կոմպոզիցիան մշակված է կենտրոնագմբեթ սիմետրիկ տեստրակոնիսների սզբունքներով, և միայն արևմտյան խաչաթևն է, որ իր ձգված համաչափություններով խիստ անջատվում է կառուցվածքի մյուս թևերից: Ալամանի եկեղեցին այս տեսակետից էապես տարբերվում է մյուս պարզ քառաթև կառուցվածքներից. մեզ հասած համանման հուշարձաններից միայն մի քանիսի արևմտյան խաչաթևերը ունեն նման ձգված համաչափություններ: Հուշարձանների գերակշռող մեծամասնության մեջ արևմտյան թևերի համաչափությունները չեն անցնում քառակուսուց: Ի տարբերություն այլ հուշարձանների, որոնց արևմտյան թևերը, որպես կանոն, ծածկվում էին կիսաշրջանաձև թաղով, Ալամանում այն ծածկված է խաչածև թաղով. կոնստրուկտիվ մի ձև, որը թեև լավ հայտնի էր նույն VII դարում և համեմատաբար լայն տարածում էր գտել ավանդատների ծածկերում, բայց չի հանդիպում այլուր:

Գմբեթատակ փոխանցումը իրականացված է երկշարք տրոմպային սիստեմի միջոցով, ընդ որում տրոմպների երկրորդ շարքը անմիջականորեն նստում է հիմնական տրոմպների վրա, մի բան, որն ինքնին կանխորոշում է թմբուկի ներսից շրջագծային եզրանկար ունենալը: Թմբուկը ունի համեմատաբար ցածրադիր համաչափություններ և լուսամուտները, որոնք տեղավորված են փոքր տրոմպներից

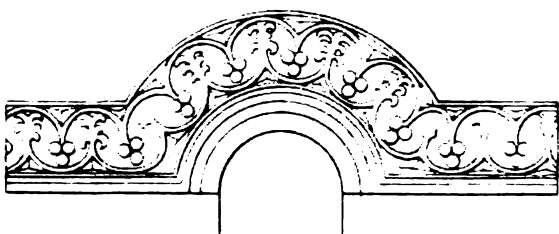
⁴ И. А. Орбели, *Избранные труды*, Ереван, 1963, с. 395.



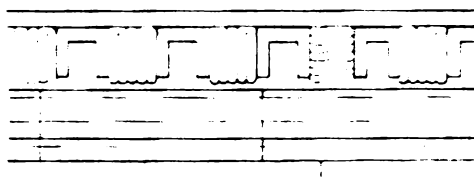
ա 0 5



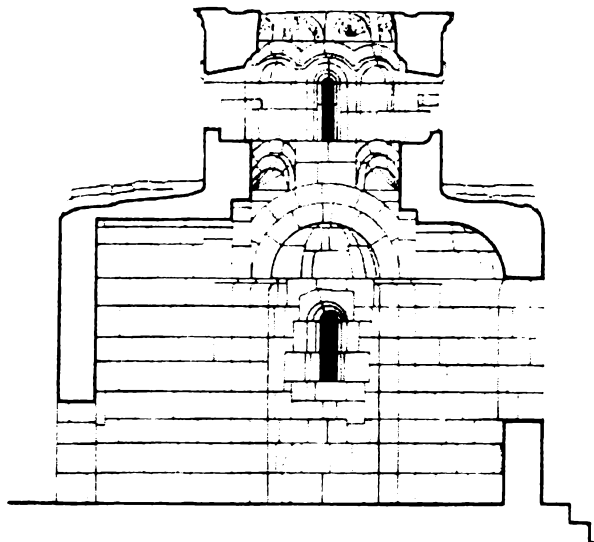
բ 0 5



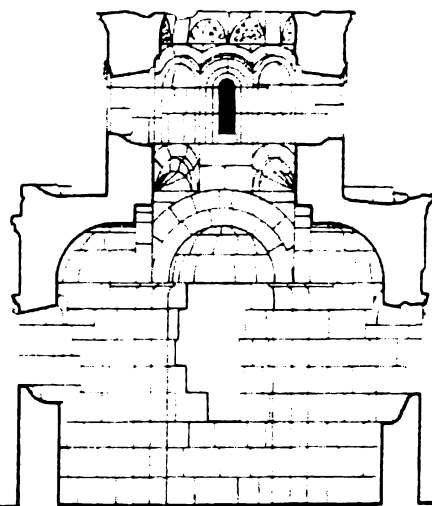
գ



դ



է



զ

Աղ.5. Պեմգաշեն ա) ս.Գևորգ եկեղեցու հարավային ճակատը,
բ) հատակագիծը, գ-դ) հարդարանքի մանրամասներ,
ե) արևելք-արևմուտք կտրվածքը, զ) հյուսիս-հարավ կտրվածքը

վեր, բացվում են բոլոր չորս հիմնական կողմերում:

Տրոմպների նման դասավորությունը հանգեցրել է փոխանցման գոտու զգալի բարձրությանը, որը և դրսևորվել է արտաքին ձևերում: Այստեղ գմբեթատակ քառակուսին ունի անհամեմատ ավելի մեծ բարձրություն, քան այդ տեսնում ենք տրոմպների սովորական դասավորության ժամանակ, երբ երկրորդ շարքի տրոմպները տեղավորված են լինում ութանիստ թմբուկի վերին եզրամասում:

Քարային կոնստրուկցիաների մշակման տեսակետից ուշագրավ են գմբեթակիր կամարների սեպածև քարերի ատամնավոր միացումները հակասեյսմիկ մի միջոց, որը մինչ այդ էլ լավ հայտնի էր հայ ճարտարապետներին (Տեկոր, Հռիփսիմե):

Աբսիդների համակերպման տեսակետից որոշ առումով Ալամանին է մոտենում *Պենդաշենը*, թեև դրսից այն ունի միանգամայն այլ լուծում: Հուշարձանը գտնվում է Շիրակի մարզի համանուն գյուղի կենտրոնում և կառուցված է բաց դարչնագույն և վարդագույն տուֆաքարերից: Որմածքը կանոնավոր է, և լավ նկատելի են շարքերի եզրակոսները: Ըստ հատակագծային հորինվածքի, այն եռաբսիդ կառուցվածք է՝ պարփակված ուղղանկյուն եզրածև ունեցող արտաքին պատերով: Կանոնավոր դասավորություն ունեցող տրոմպները պայմանավորել են թմբուկի սիմետրիկ դասավորությունը: Նիստերը ներսից մշակված են գմբեթարդներով պսակվող խորշերով, որոնցից չորսում առկա են լուսամուտները: Նման խորշեր կան նաև Հռիփսիմեի տաճարի թմբուկի վրա: Ուշագրավ են նաև լուսամուտների արտաքին եզրերի աստիճանածև փորվածքները, որոնք այդ շրջանում հանդիպում են միայն Հռիփսիմեում և, ամենայն հավանականությամբ, արված են ցանցկեն՝ քարե շրջանակներ տեղավորելու համար⁵: Թմբուկի

խորշերից անմիջապես վեր դասավորված են փոքր տրոմպները, որոնցից յուրաքանչյուրը փորված է միակտուր քարի մեջ: Այս երկրորդ շարքի տրոմպների մի մասը մշակված է սեպածև փորվածքներով, մի քանիսի մեջ առկա են շրջանակների մեջ արված վարդյակներ, իսկ մեկի մեջ տեղավորված է Աստվածամոր պատկերաքանդակը: Դժբախտաբար գմբեթի կիսասփերան լիովին կործանվել է և կարելի է ենթադրել միայն, որ Հռիփսիմեի օրինակով այստեղ ևս արված են եղել դեկորատիվ ճառագայթներ:

Արտակարգ հետաքրքրություն է ներկայացնում կառուցվածքի արտաքին ծավալային հորինվածքը: Հուշարձանի հատակագծային ձևերից արդեն պարզ է դառնում, որ դրսից խաչաթևերը բնավ չեն դրսևորվել, և կառուցվածքը, հավանաբար, ամբողջովին պարփակված է եղել ուղղանկյուն հատակագիծ ունեցող պրիզմայածև ծավալի մեջ:

Ցավոք, ոչինչ չի պահպանվել հնագույն ծածկից: Սակայն հորիզոնական քիվի առկայությունը բոլոր ճակատներում և նրանց զգալի բարձրության վրա գտնվելը արմատապես ժխտում է չորս ճակատներում էլ ճակտոններ տեղավորելու հնարավորությունը: Մնում է ենթադրել, որ հուշարձանը ավարտվել է քառալանջ ծածկով, որի նիստերը անմիջականորեն հպվել են գմբեթատակ քառակուսուն: Ծածկը թեթևացնելու համար վերջինիս անկյունային մասերում (թևերի և արտաքին պատերի միջև) արված են ուղղանկյուն հատակագծով թաղածածկ դատարկ տարածություններ, որոնք ժամանակին կարող էին ծառայել որպես թաքստոցներ: Ուշագրավ են թմբուկի վրա, արտաքինից թողնված ուղղանկյուն, ծիծեռնակապոչ վերջավորություններով քարերը՝ նախատեսված արձանագրություններ փորագրելու համար: Նման քարեր հայտնի են և՛ Էջմիածնում, և՛ Հռիփսիմեի տաճարում: Դեկորատիվ բոլոր ձևերն էլ լավ հայտնի են նույն VII դարից և աչքի են ընկնում, կատարման վարպետությամբ: Պենդաշենում աշխատել են նաև տաղանդավոր քանդակագործներ. այդ մասին է վկայում մուտքի վրա

⁵ Համանման ցանկեն շրջանակներ արված են եղել Զվարթնոցի և Թալինի մեծ տաճարի բոլորածև լուսամուտներում: Նրանք հայտնի են Բյուրականում (X դար), Կիրանոցում (XIII դար) և Դվինի պեղումներից, գիպսե շրջանակների ձևով (XIII դար):

պատկերված կտիտորական կոմպոզիցիան, որը, դժբախտաբար, մեզ է հասել զգալորեն եղծված: Այստեղ, կենտրոնում, աստիճանաձև պատվանդանի վրա պատկերված է Աստվածամայրը, նրանից աջ և ձախ՝ կտիտորները, իսկ օդում ճախրում են հրեշտակները: Հուշարձանի հարավային խաչաթևին հպված է նույն VII դարում կառուցված թաղածածկ, թերևս դամբարանային, մի ոչ մեծ կառույց, որի ճարտարապետական ձևերը (քիվեր, լուսամուտների պսակներ) հար և նման են կից եկեղեցու մանրամասներին: XIX դարում այս շենքերի արևմտյան կողմում կառուցվել է բավականին մեծ փայտածածկ աղոթարան, որը հետագայում հեռացվեց: Չնայած այս ամենին, եկեղեցին այսօր էլ բավական տպավորիչ է, և միանգամայն իրավացի էր Թ.Թորամանյանը, որը համարում էր այն VII դարի առավել ներդաշնակ հորինվածքներից մեկը:

Եռաբսիդ հորինվածքների ուշագրավ օրինակ է Կոտայքի մարզի *Քարաշամբ* գյուղից ոչ հեռու բարձրացող հուշարձանը: Աբսիդների դասավորության տեսակետից հուշարձանը մոտենում է Պեմզաշենին, թեև ունի բավականին մեծ չափեր և դրսում հստակորեն դրսևորվող խաչաթևեր:

Վերը նշվեց, որ քառաթև հուշարձանները չեն անցնում որոշակի սահմաններից և քառաբսիդ հորինվածքների մեջ բացառություն էր կազմում Ագարակը: Մինչև այժմ մենք դիտում էինք եռաբսիդ հուշարձանները, որոնք ստեղծվել են աբսիդների պարզ հպման միջոցով: Սակայն նույն այս տիպի տարբերակն են կազմում այն հուշարձանները, որտեղ արևելյան աբսիդների առջև տեղավորված են թաղածածկ հատվածներ-նախախորաններ: Վերջիններս թե՛ հավասարեցնում են արևելյան և արևմտյան թևերը և թե՛ հնարավորություն են տալիս զգալի տարածություն շահել: Այս կարգի հուշարձաններից առավել ուշագրավ է Ներսես Կամսարական իշխանի կողմից *Թալիմում* կառուցված ոչ մեծ եկեղեցին: Հուշարձանը մեզ է հասել ամբողջովին կանգուն վիճակում: Կառույցի թվագրման համար

ելակետ է ծառայում նրա արևմտյան պատին փորագրված հետևյալ շինարարական արձանագրությունը.

ԵՍ ՆԵՐՍԵՅ ԱՊՈՅ(Ի)ԻՊԱՏ ՊԱՏՐԻԿ ՇԻՂԱԿԱՅ ԵՒ ԱՇԱՐՈՒՆԵԱՅ ՏԵՐ ՇԻՆԵՑԻ ԶԵԿԵՂԵՑԻՍ ՅԱՆՈՒՆ ՍՐԲՈՅ ԱԾԱԾՆԻՆ Ի ԲԱՐԵԽԱԽՍՈՒԹԻՒՆ ԻՆՁ ԵՒ ՇՈՒՇԱՆԱՅ ԱՄՈՒՍՆՈՅ ԻՄՈՅ ԵՒ ՀՐԱՀԱՏԱՅ ՈՐԴՈՅ ՄԵՐՈՅ:

Հ.Օրբելին այստեղ հիշատակված Ներսեհ Կամսարականին նույնացնում է Ալամանում և Մրենում հիշատակվող Ներսեհ Կամսարականի հետ և թվագրում հուշարձանը VII դարի առաջին կեսով⁶: Այդ են հաստատում նաև կառուցվածքի ճարտարապետական ձևերը: Հուշարձանը կառուցված է կարմրավուն տուֆից, արտաքին բոլոր խաչաթևերն էլ ուղղանկյուն են, իսկ հյուսիսային քիվի արևմտյան կողմում, որպես հնավանդ ձևերի արձագանք, արված է մի փոքրիկ բաց աբսիդ: Երկու մուտքերն էլ տեղավորված են արևմտյան թևում, ընդ որում արևմտյան ճակատի վրա առկա է բավականին ճոխ մշակված շքամուտքը:

Արևելյան աբսիդի առջևում տեղավորված է մի մեծ նախախորան, որը զգալիորեն մեծացնում է ներքին տարածությունը, շեշտում արևմուտք-արևելք ուղղությունը: Թեև կողային աբսիդները իրենց բացարձակ չափերով հավասար են գլխավոր աբսիդին, սակայն գմբեթատակ տարածությունը բնավ էլ քառակուսի չէ, այլ ունի որոշ ձգվածություն հյուսիս-հարավ ուղղությամբ: Եվ որովհետև հիմնական տրոմպները դրված են ճիշտ անկյունագծային ուղղություններով, ապա թմբուկի նիստերը ստացվել են անհավասար՝ արևելյան և արևմտյան նիստերը անհամեմատ լայն են մյուսներից (Դորբանտ): Այս հանգամանքն էլ հանգեցրել է գմբեթի սֆերայի ձվաձևությանը: Ուշագրավ է թմբուկի ուղղանկյուն հենարանի լուծումը: Որպեսզի այն չկախվի խաչաթևերի անկյունների վրա, նրանց տվել են անկանոն 12 նիստով բազմանիստի ձև՝ շեղադիր կտրելով անկյունները: Որոշ հուշարձաններում,

⁶ И.А.Орбели, *Избранные труды*, с. 433.

ծգտելով պահպանել գմբեթատակ ծավալի քառակուսի եզրածները, դրսից խաչաթևերի ներս ընկած անկյուններում շեղադիր որմածք են ավելացնում (Արտաշավան, Քարաշամբ):

Ինչ վերաբերում է հուշարձանի հարդարանքին, ապա թե՛ շքամուտքի ձևերը, թե՛ զարդածները և քիվերը (որոնք առավելապես ինքնուրույն մշակման կնիքն են կրում), լիովին հարազատ են VII դարի առաջին կեսում ընդհանրացված ձևերին:

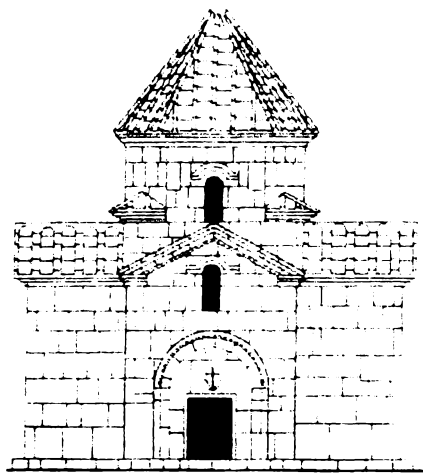
Եռաբսիդ հորինվածքներով այս կարգի հուշարձաններից է Շիրակի մարզի *Ջրառատ* գյուղում գտնվող կառուցվածքը, որից պահպանվել է միայն հյուսիսային պատը, մոտ 3մ բարձրությամբ: XIX դարի վերջին նրա հարավային կողմի վրա կառուցել են եկեղեցին: Մեզ հետաքրքրող կառույցում պատը շարված է լավ մշակված, 50-60 սմ բարձրություն ունեցող սև տուֆաքարից: Լավ երևում են հորիզոնական կարանների եզրակոսները:

Պահպանված մասերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ կառուցվածքը ունեցել է եռաբսիդ հորինվածք՝ կողային դուրս եկող բազմանիստ աբսիդներով և գլխավոր աբսիդի առջև տեղավորված լայն նախախորանով: Վերջինս, անշուշտ, զգալիորեն մեծացրել է եկեղեցու ներքին տարածությունը և շեշտել արևմուտք-արևելք ուղղությունը: Ընդհանուր համաչափությունների տեսակետից կառուցվածքը որոշակիորեն մոտենում է Ալամանի համաչափություններին: Սակայն, ի տարբերություն Ալամանի, որտեղ արևելակողմի աբսիդները մշակված են տետրակոնիսային սկզբունքով և արևմտյան խաչաթևը համեմատաբար ձգված համաչափություններ ունի, այստեղ, *Ջրառատ*ում, վերջինս ունի քառակուսուն մոտեցող եզրած:

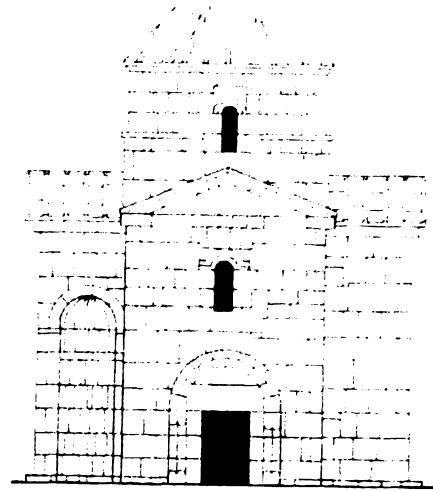
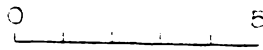
Արդեն նշվեց, որ արևելյան խաչաթևի առջև նախախորան ավելացնելու և արևմտյան խաչաթևին ուղղանկյուն եզրածն տալու հանգամանքը մեծապես կանխորոշված էր եկեղեցու ներքին տարածությունների ավելացման ցանկությամբ: Եվ պատահական չէ, որ հանդիպում են հուշարձաններ, որտեղ նախախորաններ են ավելացված նաև հյուսիսային և

հարավային աբսիդների առջև: Ահա այս կարգի կառուցվածքներից է *Դաշտադեմի*ց 3 կմ հարավ գտնվող ս.Քրիստափոր եկեղեցին: Այն մեզ էր հասել խիստ վնասված դրությամբ. պահպանվել էին պատերի ցածրադիր մասերը, գմբեթակիր կամարները և թմբուկի մի մասը միայն: Ըստ հատակագծային հորինվածքի, այն սիմետրիկ եռաբսիդ կառուցվածք է, որտեղ նախախորաններ կան բոլոր աբսիդների առջև: Գմբեթակիր քառակուսին ստացվում է նախախորանների և արևմտյան խաչաթևի պարզ հպման միջոցով, ընդ որում այդ տարրերի եզրային կամարներն էլ իրենց վրա են կրում գմբեթը: Այդ պատճառով էլ կամարները միաշերտ են, և չկան անկյուններում տեղավորված 3/4 որմնասյուներ: 1970-ական թվականներին եկեղեցին լիովին վերականգնվել է:

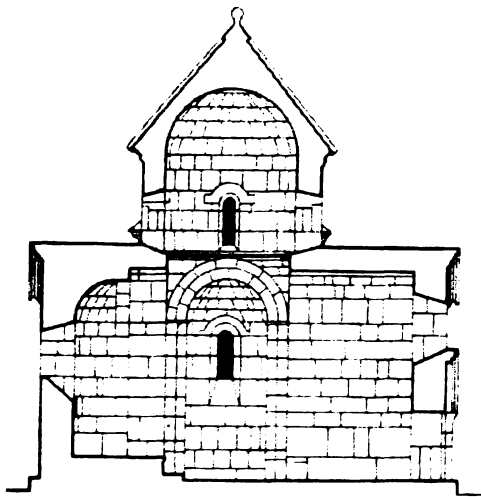
Գմբեթային փոխանցումները առազատային են՝ մշակված մեծ վարպետությամբ, և ավարտվում են հորիզոնական իմպոստային գոտով, որի վրա էլ բարձրանում է ներսից շրջագծային եզրանկար ունեցող, իսկ արտաքինից՝ ութանիստ թմբուկը: Միակ մուտքը բացվում է արևմտյան խաչաթևում: Շքամուտքի զուգակցված որմնասյուները իրենց վրա են կրում թույլ ելուստ ունեցող ատամիկներով մշակված կամարադեղը: Ուշագրավ է բարավորի հնավանդ կոնստրուկցիան. այն ներսից ևս ունի հորիզոնական մի հեծան, որի վրա, բեռնաթափիչ ճեղքից վեր, արված է երկրորդ եռամաս հեծանը, կենտրոնական հատվածի սեպածն քարով հանդերձ: Հարդարանքի բոլոր մոտիվներն էլ լավ հայտնի էին VII դարում: Դժվար է ճիշտ թվագրել հուշարձանը. չեն պահպանվել ոչ արձանագրություններ և ո՛չ էլ մատենագրական հիշատակություններ: Լավ մշակված առաջատների առկայությունը որոշ հիմք է տալիս դասելու այն VII դարի երկրորդ կեսում կառուցված հուշարձանների շարքը: Մրանով ավարտվում են եռաբսիդ տիպի զարգացման բոլոր տարբերակները: Ինչպես և տետրակոնիսային տիպում, նորություն կարող էին բերել միայն ավանդատները, ընդ որում, եթե



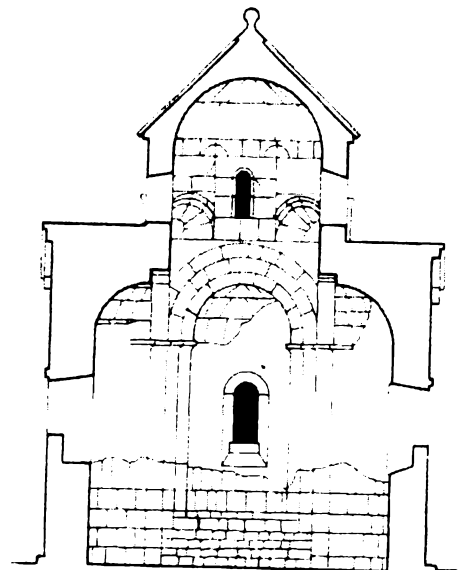
9



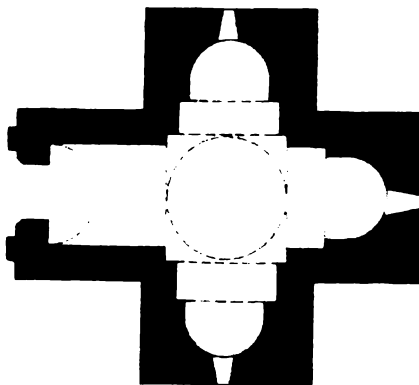
10



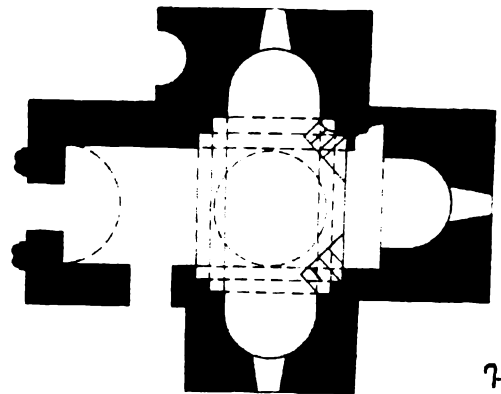
բ



ե



ա



դ

Աղ.6. Դաշտադենի ս.Քրիստափոր եկեղեցի ա) հատակագիծը,
բ) արևելք-արևմուտք կտրվածքը, գ) հարավային ճակատը:
Թալինի ս.Աստվածածին եկեղեցի դ) հատակագիծը,
ե) հյուսիս-հարավ կտրվածքը, զ) արևմտյան ճակատը

վերջիններս համարյա ոչ մի դեր չէին խաղում շենքի ներսում, ապա արտաքին ծավալում ճարտարապետները մշտապես հաշվի էին առնում դրանք:

* * *

Ամփոփելով եռաբսիդ տիպի կառուցվածքների ձևակազմության տեսությունը, կարող ենք ասել, որ հիմնական ելակետ միշտ էլ մնում էր ներքին ձևերի մշակումը, իսկ արտաքին ձևերում ավելի ու ավելի գերակշռող էր դառնում խաչաթևերի ուղղանկյուն լուծումը: Այս բանն, անշուշտ, պատահական չէր: Փոքր կառույցներում ուղղանկյուն խաչաթևերը շատ ավելի ռացիոնալ էին, մասնավոր, որ հնարավորություն էր ստեղծվում խուսափելու խիստ աշխատատար բազմամիստ ելուստներից և նրանց համապատասխանող վրանաձև ծածկերից:

Եվ պատահական չէ, որ զարգացումը ընթացավ ներքին և արտաքին ձևերի միջև եղած հակադրության վերացման ճանապարհով, լայն տարածում ստացան ներսից ևս ուղղանկյուն խաչաթևեր ունեցող կառույցները, իսկ կիսաշրջանաձև հորինվածքը պահանջվեց միայն արևելյան արքիդում:

ՈՒՂՂԱՆԿՅՈՒՆ ԽԱՉԱԹԵՎԵՐՈՎ ՄԻԱԲՍԻԴ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔՆԵՐ

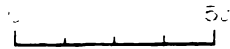
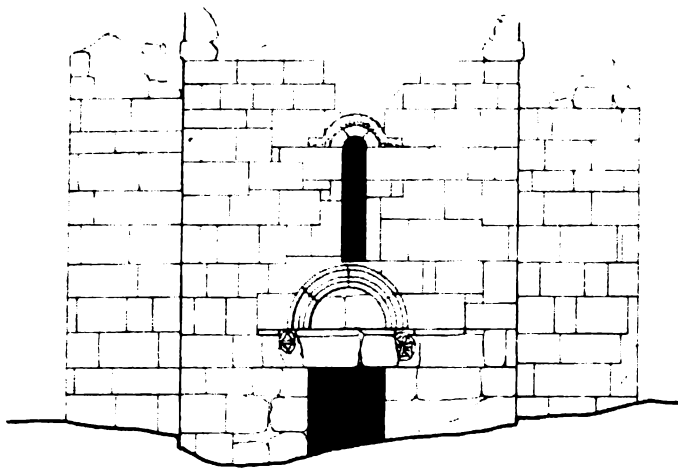
Փոքր քառաթև կենտրոնագմբեթ կառուցվածքների մյուս տիպը ուղղանկյուն խաչաթևերով հուշարձաններն են: Դրանց բոլոր թևերն էլ ուղղանկյուն են, բացի արևելյանից, ընդ որում արտաքինից ուղղանկյուն եզրաձևի մեջ է պարփակված նաև արևելյան խաչաթևը: Ծավալային հորինվածքի տեսակետից այս տիպը նորություն չէր, միայն կողային թևերը, որպես կանոն, ունեն համեմատաբար փոքր խորություն, քան այդ տեսնում էինք մյուս տիպերում: Այն ժամանակ, երբ քառաբսիդ և եռաբսիդ տիպերում խաչաթևերի խորությունը պայմանավորված էր արքիդների շառավիղներով, այստեղ այդ հանգամանքը չկար և այս տիպի քիչ հուշարձաններ չենք հանդիպում, որտեղ թևերի խորությունը անհամեմատ ավելի

փոքր է, քան եռաբսիդային արքիդի շառավիղը: Այսպես, օրինակ, Բջնիում, Արտաշավանում խաչաթևերի խորությունը այնքան փոքր է, որ նրանք թողնում են գմբեթատակ տարածությանը հավասար խորքերի տպավորություն:

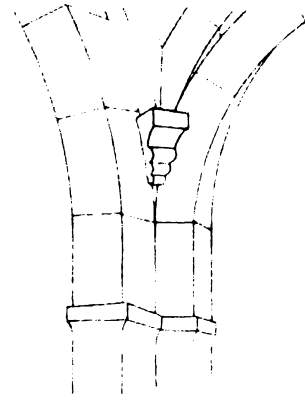
Մեզ հասած հուշարձաններից իր առավել պարզ ձևերով աչքի է ընկնում *Բջնիի* գողտրիկ եկեղեցին՝ կառուցված, ամենայն հավանականությամբ, VII դարի առաջին կեսում: Այստեղ կողային թևերի խորությունը այնքան քիչ է, այնքան փոքր, որ հուշարձանն ըստ էության գմբեթակիր քառակուսու տպավորություն է թողնում: Ահա այս հանգամանքն էլ, ի վերջո, բերել է հուշարձանի այնքան պարզ և զուսպ ձևերին. գմբեթակիր կամարները միաշերտ են, իսկ հովհարաձև գլխավոր տրոմպները անմիջականորեն հենվում են դրանց վրա:

Զնայած իր փոքրիկ չափերին, Բջնիի հուշարձանի թմբուկը մշակված է ավանդական ձևերին համապատասխան. այստեղ առկա են նույնիսկ երկրորդ շարքի միակտուր քարերի մեջ փորված փոքր տրոմպները: Արևմտյան կողմում պահպանվել են շքամուտքի մնացորդները, իսկ բարավորի վրա քանդակված է ձգված համաչափություններ ունեցող ծաղկած մի խաչ:

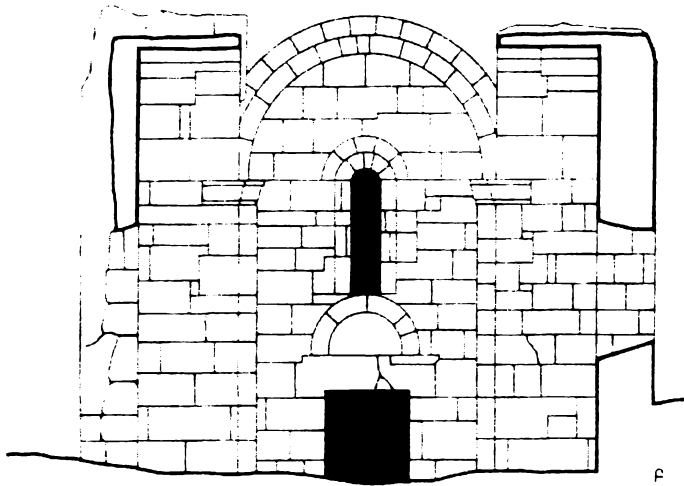
Իր կոմպոզիցիոն պարզությամբ Բջնիի եկեղեցուն է մոտենում Շիրակի մարզի *Նոր կյանք* գյուղի հուշարձանը: Այն մեզ է հասել կիսակործան, զգալի ձևափոխումների ենթարկված: Պահպանվել է հիմնականում հյուսիսային պատը՝ այն պսակող քիվերի մնացորդներով: Գմբեթակիր տարածությունը կազմված է խաչաթևերի պարզ համանմիջոցով, ընդ որում հյուսիսային խաչաթևում բացվող մուտքն ունի ուշագրավ հորինվածք: Այստեղ բարավորի հորիզոնական հեծանի վրա արված է եղել լյուներտ, հնավանդ մի ձև, որը բնորոշ է վաղ շրջանի հուշարձաններին: Ավանդական ձևերի հետ են առնչվում նաև որոշակի պայտածություն ունեցող կամարներն ու թաղերը: Կոնստրուկտիվ տեսակետից մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում անկյունային համակցված փոխանցումները,



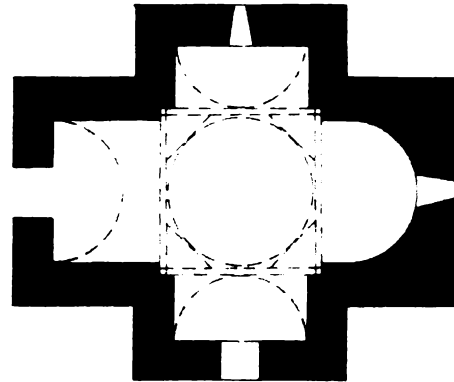
ա



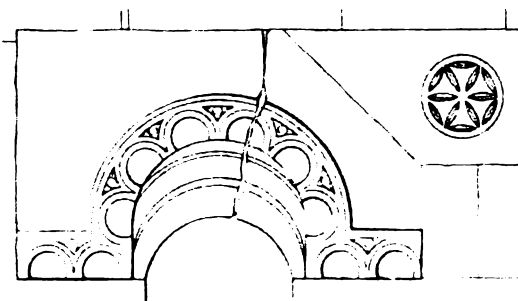
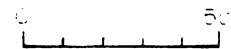
դ



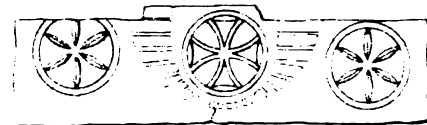
բ



գ



զ



Աղ. 7. Արջիովիտի ս. Գևորգ եկեղեցի ա) արևմտյան ճակատը, բ) հյուսիս-հարավ կտրվածքը, գ) հարդարանքի մանրամասներ, դ) գմբեթատակ փոխանցում, ե) հատակագիծը

որտեղ մեծ հմտությամբ միահյուսված են առազաստներն ու տրոմպները: Փոխանցումն այս կոմբինացված կարելի է համարել որոշ վերապահությամբ: Տրոմպներն, ըստ էության, կոնստրուկտիվ նշանակություն չունեն, դրանք ավելի շուտ հայտնի ձևերի կրկնությունն են և ոչ բնավ անհրաժեշտություն՝ թելադրված որոշակի կառուցողական պահանջներից:

Դեկորատիվ ձևերից նշենք շրջանակի մեջ առնված հավասարաթև խաչը, տեղավորված հյուսիսային մուտքի բարավորի վրա: Պահպանվել են մոդուլյոնավոր քիվերի առանձին, խիստ եղծված հատվածներ (կառուցվածքի հյուսիսարևմտյան կողմում), պսակների մնացորդներ մշակված կամարիկներով, որոնց ներքին մասից անցնում է գնդիկների գոտին: Բոլոր զարդաձևերն էլ լավ հայտնի են VII դարից և այս տեսակետից ոչ մի նորություն չեն ներկայացնում: Այս կազի հուշարձանների շարքը պետք է դասվի նաև Լոռու մարզի *Արջովիտ* գյուղի քառաթև եկեղեցին: Այն կառուցված է հիանալի մշակված սև և դարչնագույն տուֆաքարերից, շարքերը խիստ հորիզոնական են և որոշակիորեն նկատելի են նրանց բաժանող եզրակոսները:

Ըստ հատակագծային լուծման, այն պարզ խաչաթև կառուցվածք է, որտեղ գմբեթատակ տարածությունը կազմավորված է ուղղանկյուն խաչաթևի պարզ հպման միջոցով: Բացարձակ չափերով մեծ չէ կառուցվածքը: Նրա երկարությունն է ընդամենը 9,1 մետր: Ունի երկու մուտք՝ տեղավորված արևմտյան և հարավային խաչաթևերում: Հետագայում մի մուտք էլ բացել են հյուսիսային կողմից:

Կառուցվածքը մեզ է հասել խիստ վնասված վիճակում: Գմբեթը ամբողջությամբ կործանված է, թեև կանգուն են խաչաթևերի թաղերը և արևելյան արսիդի գմբեթարդը: Պահպանված մնացորդներից կարելի է եզրակացնել, որ գմբեթատակ փոխանցումները եղել են տրոմպային: Հուշարձանը եղել է սվաղված: Պահպանվել են սվաղի մնացորդները գմբեթարդում և խաչաթևերի պատերի վրա: Ինչպես այս տիպի մի շարք այլ կառուց-

վածքներում, թաղերը ունեն որոշ պայտաձևություն:

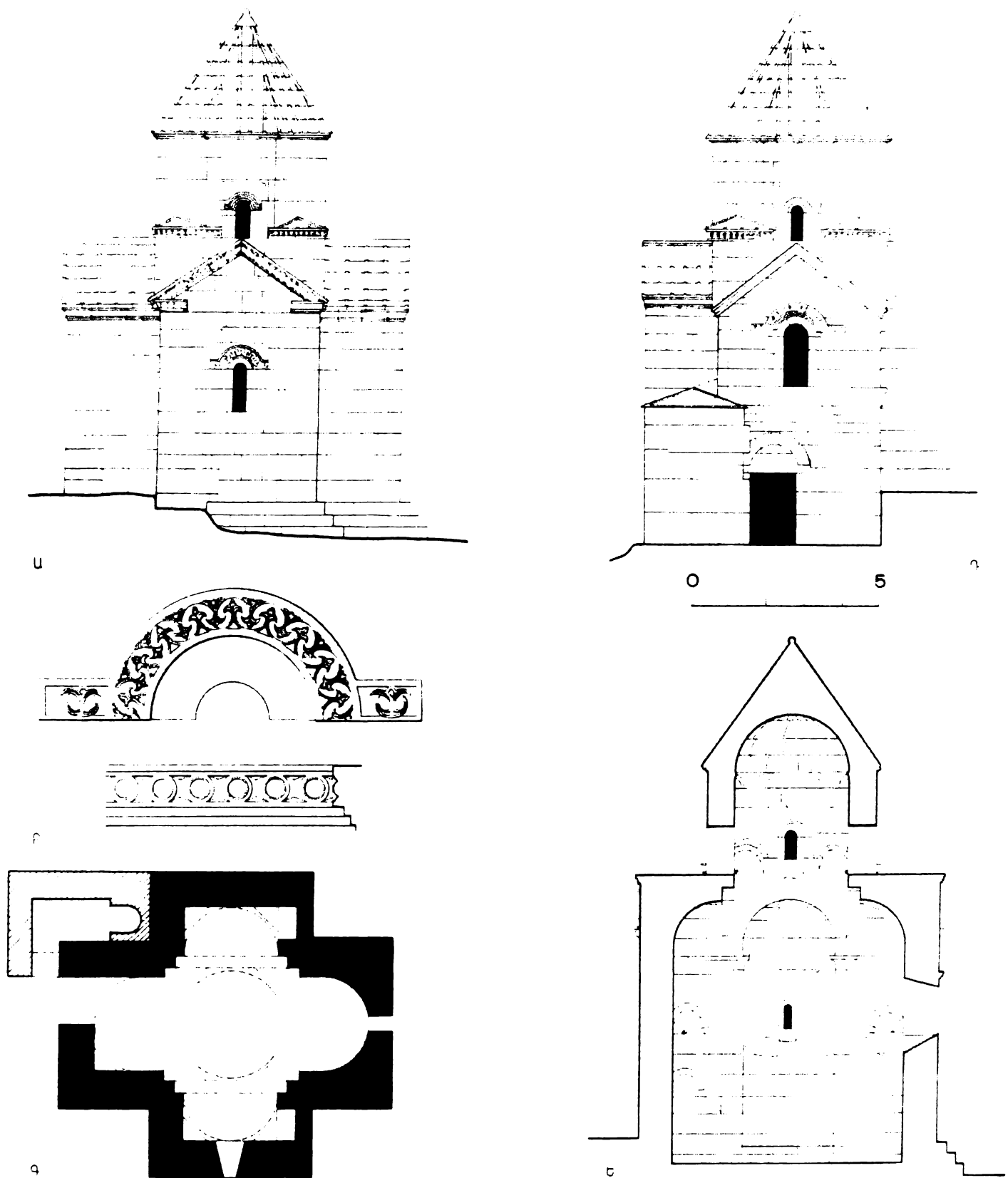
Ուշագրավ են մուտքերի բարավորների կոնստրուկցիաները: Արևմտյան մուտքը ծածկված է հորիզոնական, լայն բարավորներով, որի վրա, ընդգծելով նրա ամբողջ լայնությունը, արված է լյունետի լայնանիստ, կիսաշրջանաձև, մաքուր տաշված քարից շարված կամարը: Վերջինս ներկված է եղել կարմիր գույնով, որը լավ նկատելի է նաև այսօր, հետագայում կամարը փակող որմածքի տակից: Արտաքինից լյունետի կամարը մշակված է գծաքանդակներով ծածկված կիսաշրջանաձև պսակով:

Միանգամայն այլ ձևով է մշակված հարավային մուտքի բարավորը. այստեղ մեկը մյուսի վրա դրված են երկու հորիզոնական քարե հեծաններ, որոնց միջև, հար և նման հնագույն կոնստրուկտիվ ձևերին (Երերույք), թողնված է ոչ լայն բեռնաթափիչ մի ճեղք:

Հուշարձանի կոնստրուկտիվ առանձնահատկություններից են երկշերտ գմբեթակիր կամարները, ընդ որում այդ այն ժամանակ, երբ խաչաթևերը ուղղակի հպված են միմյանց և նրանց միջև չկա այնքան սովորական ուղղանկյուն ելուստը: Երկրորդ շերտի կամարներն ունեն խիստ փոքր ելուստ (7-8 սմ) և հենվում են առաջին շերտը կազմող կամարների հատման կետերում դրված պահուսակների վրա: Խիստ ուշագրավ են այդ պահուսակները. նրանց՝ դեպի վեր լայնացող ծավալները առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում և որոշ չափով հիշեցնում են Մաստարայի և Ավանի հուշարձանների համապատասխան տարրերը:

* * *

Պարզ խաչաթև կառուցվածքների հաջորդ խումբը բնորոշվում է գմբեթակիր տարածության ավելի կատարելագործված եղանակով, երբ գմբեթը, որպես կանոն, հենվում է երկշերտ կամարների վրա, իսկ վերջիններս էլ ունեն իրենց համապատասխան ուղղանկյուն տարրերը խաչաթևերի հատման կետերում:



Աղ.8. Լմբատավանքի ս.Ստեփանոս եկեղեցի ա) հարավային ճակատը,
բ) մանրամասներ, գ) հատակագիծը,
դ) արևմտյան ճակատը, ե) հյուսիս-հարավ կտրվածքը

Որոշ հուշարձաններում այդ ուղղանկյուն ելուստները փոխարինվել են 3/4 որմնասյուներով, որոնք ձգվում են վեր և հասնում մինչև գմբեթարդի և կողային թաղերի իմպոստները: Այս կարգի հուշարձաններից են Լմբատը և Կարմրավորը:

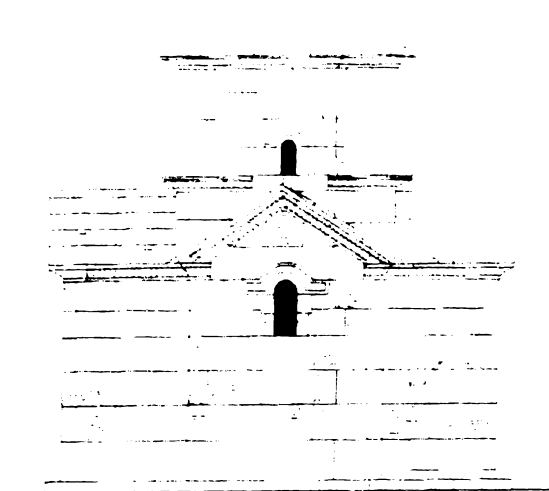
Լմբատը կառուցված է Արթիկ քաղաքի արևմտյան եզրին բարձրացող բլրալանջին: Ժամանակի ընթացքում ընկել են քիվերի առանձին հատվածները և կղմինդրյա հնավանդ ծածկը փոխարինվել էր քարե սալերով: 1959թ. հուշարձանի ծածկը հիմնովին վերանորոգման ենթարկվեց և լրացվեցին բոլոր մասերը: Ըստ իր հատակագծային լուծման, հուշարձանը մոտ է հավասարաթև հորինվածքին. արևմուտք-արևելք ուղղությամբ այն ընդամենը մեկ մետրով է երկար լայնական չափերից: Կողային խաչաթևերն ունեն 1 : 2 հարաբերություն, մի բան, որը և հնարավորություն է տվել ծածկել դրանք գմբեթարդներով: Արևմտյան խաչաթևը, որն ունի համեմատաբար ծգված համաչափություններ, ծածկված է կիսաշրջանաձև թաղով: Դժվար է ասել այժմ, թե ինչն է ստիպել ուղղանկյուն խաչաթևերի վրա գմբեթարդներ դնել, մի բան պարզ է, որ այստեղ չի եղել և ոչ մի վերակառուցում, և գմբեթարդների առկայությունը չի կարելի բացատրել կոնստրուկտիվ անհրաժեշտությամբ: Կարելի է ենթադրել, որ նրանց վրա գմբեթարդներն արվել են հար և նման արևելյան աբսիդի որմնանկարներ տեղավորելու նպատակով: Բացառված չէ, որ եկեղեցին որմնանկարներով ծածկելու որոշումը ընդունվել է այն ժամանակ արդեն, երբ շինարարությունը զգալիորեն առաջացել էր, իսկ խաչաթևերի պատերն արդեն բարձրացել էին:

Որ որմնանկարներին այստեղ առանձին նշանակություն է տրվել, վկայում է արևելյան աբսիդի ի սկզբանե լուսամուտ չունենալը: Այժմյան լուսամուտը հետագայում է բացված, որի համար անհրաժեշտ է եղել նույնիսկ ոչնչացնել որմնանկարների մի զգալի հատվածը: Այս պայմաններում միանգամայն տրամաբանական են նաև արևմտյան խաչաթևի լուսամուտի համեմատաբար մեծ չափերը:

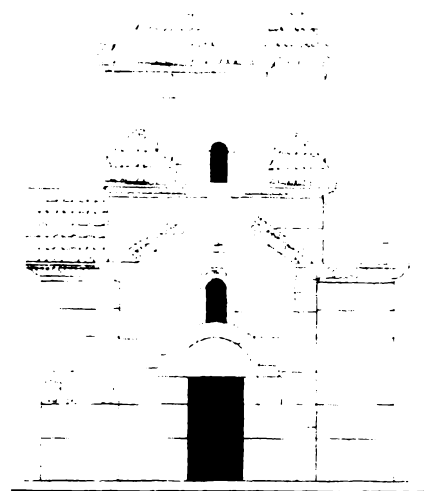
Դժվար չէ տեսնել, որ եկեղեցին իր լուսավորությունը հիմնականում ստացել է արևմուտքից: Ի սկզբանե լուսամուտ չի եղել նաև հյուսիսային ճակատում. հարավային կողմի լուսամուտը փոքր է, և որ գլխավորն է, համեմատաբար ցած է դասավորված, այնպես որ այն բնավ չէր կարող խանգարել որմնանկարային կոմպոզիցիայի տեղաբաշխմանը: Կողային գմբեթարդների համար փոխանցման գոտի են հանդիսանում նույն այս շրջանում լավ հայտնի տրոմպային կոնստրուկցիաները: Ինչպես գմբեթատակ գոտում, այնպես էլ այստեղ, անկյունային մասերում, տեղադրված են երկուական գլխավոր տրոմպներ, իսկ նրանցից ավելի վեր՝ մի քարի մեջ փորված փոքր տրոմպներ, որոնք և ստեղծում են գմբեթարդի շրջագծային հիմնատակը:

Հետաքրքիր կոնստրուկտիվ լուծում ունեն գմբեթատակ տրոմպները: Տրոմպի երկրորդ շերտին փոխարինել է ութանիստ թմբուկի նիստի առաջացող հատվածը (հաստությամբ 15 սմ), որի կամարածև տաշվածքը իր ներքևի մասում կազմում է տրոմպային փոխանցման օրգանական մասը: Բավականին սլացիկ համաչափություններ ունեցող թմբուկի վերին եզրը կազմված է, ինչպես բոլոր այս տիպի հուշարձաններում, փոքր տրոմպների շարքից, որոնք և հապատասխան փոխանցում են ստեղծում դեպի գմբեթի կիսասփերան: Թմբուկի լուսամուտները բացվում են նրա բոլոր չորս ճակատներում, ընդ որում նրանք ունեն զգալի չափեր, մի բան, որը միանգամայն տրամաբանական է, եթե վերհիշենք, որ ի սկզբանե լուսամուտ չէին ունեցել արևելյան և հյուսիսային խաչաթևերը և ինչքան փոքր էր հարավային լուսամուտը:

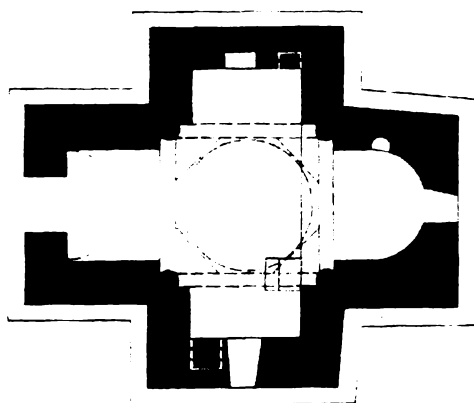
Հուշարձանի ինտերյերը (եթե մի կողմ թողնենք որմնանկարները) մշակված է շատ զուսպ. միակ դեկորատիվ տարրը զգալի չափեր ունեցող քարե խաչն է՝ ագուցված արևմտյան խաչաթևի թաղի վրա: Այն ունի 1,2մ երկարություն և 15 սմ-ով դուրս է գալիս թաղի հարթությունից: Արևմտյան խաչաթևի հարավային կողմում, դրսից, որմածքի մեջ, պահպանվել է թաղի կրունկի մի մեծ քարի մնացորդ:



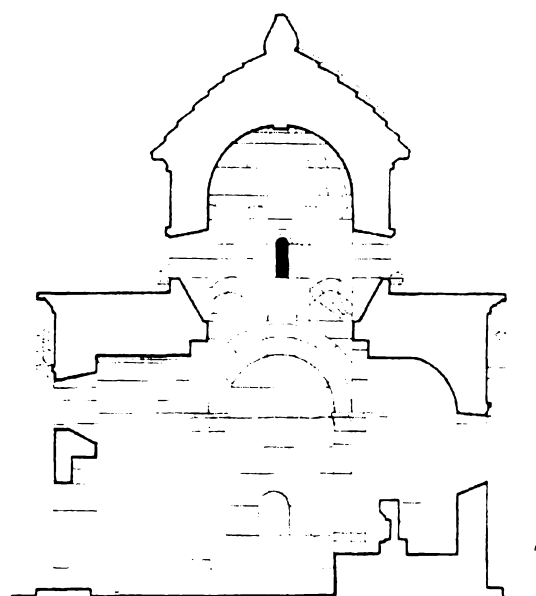
ա



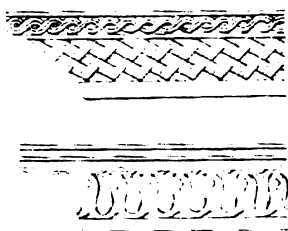
բ



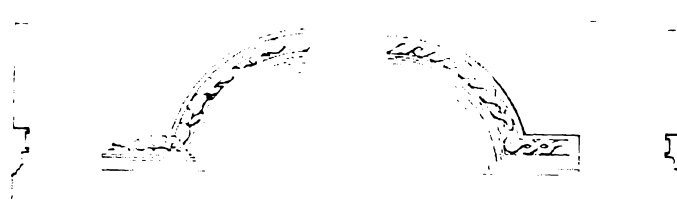
գ



դ



ե



Աղ.9. Կարմրավոր ս.Աստվածածին եկեղեցի ա) հարավային ճակատը, բ) հատակագիծը, գ) արևելք-արևմուտք կտրվածքը, զ) մանրամասներ

Կասկած չի կարող լինել, որ ժամանակին նախատեսված է եղել այստեղ սյունասրահ կառուցել, որը, սակայն, այդպես էլ չի իրականացվել: Կառուցվածքի հյուսիսարևմտյան անկյունում ավելի ուշ ժամանակներում ավելացվել է մի փոքրիկ ավանդատուն:

Ինչ վերաբերում է հուշարձանի արտաքին ծավալային հորինվածքին, ապա այն լիովին արտահայտում է ներքին խաչածև կոմպոզիցիան, նրա ընդհանուր ծավալային համաչափություններն ու խաչաթևերի համարյա հավասար ելուստները բոլոր ճակատներում:

Հուշարձանի արտաքին ճակատների մշակման առանձնահատկություններից մեկն է նաև տարբեր տիպերի քիվերի համատեղ օգտագործումը: Այսպես, օրինակ, այն դեպքում, երբ հյուսիսային և հարավային խաչաթևերի քիվերը ուժեղ ելուստ ունեցող սալեր են՝ ձևավորված շրջանաձև զարդամոտիվներով, արևելյան և արևմտյան խաչաթևերի քիվերը պարզ իմպոստային մշակում ունեն և զուրկ են որևէ դեկորից: Առավել հարուստ մշակում ունի արևմտյան խաչաթևի լուսամուտի պսակը, այն ձևավորված է պայտածև կամարների անընդհատ շարքով:

Լուսամուտները հնում պաշտպանված են եղել մետաղյա ցանցով: Ձողերից այժմ ոչինչ չի պահպանվել բացի դրանց ագուցման համար արված անցքերից: Արևմտյան լուսամուտի ցանցը կազմված է եղել երեք հորիզոնական և մեկ ուղղահայաց ձողից, իսկ համեմատաբար ավելի փոքր հարավային լուսամուտի ցանցը՝ մեկ ուղղածիգ և երկու հորիզոնական ձողերից: Բարձր դասավորություն ունեցող թմբուկի լուսամուտները ձողեր չեն ունեցել:

* * *

Հուշարձանի ընդհանուր արտահայտչական ձևերի մեջ առանձնակի տեղ են գրավում որմնանկարները, որոնք իրավամբ դասվում են VII դարի հայկական լավագույն գործերի շարքը: Եվ եթե սրան ավելացնենք, որ նույն VII դարից մեզ հասած բոլոր որմնանկարների մեջ հատկապես Լմբատի որմնանկարներն են, որ առավել լավ են պահպանվել,

ապա պարզ կդառնա նրանց մեծ նշանակությունը հայ արվեստի պատմության համար ընդհանրապես: Լմբատի որմնանկարները հանգամանորեն ուսումնասիրել է Լ.Ա.Դուրնովը⁷: Տեղում այժմ պահպանվել են արևելյան աբսիդի և նրան հարող պատերի վրա եղած որմնանկարները, թեև առանձին հետքեր կան նաև կառուցվածքի այլ մասերում և հատկապես կողային աբսիդների վրա:

Արևելյան աբսիդում պատկերված է եղել մի լայնաթռիչք ծիածան, որի վրա՝ գահին նստած Քրիստոսը: Պահպանվել են գահի ներքևի մասը և Քրիստոսի ոտքերը միայն. Քրիստոսից աջ և ձախ պատկերված են եղել տետրամորֆներ, որոնց չորս սպիտակ թևերն էլ ծածկված են ուղիղ դիտողին մայող աչքերով: Այստեղ են նաև չորս ավետարանիչների կենդանակերպ խորհրդանիշները: Իսկ աջ և ձախ կողմերում, աբսիդի առաջ եկող պատերին, պատկերված են հեծյալ սուրբ զինվորներ:

Ուսումնասիրողները նշում են Լմբատի որմնանկարների բարձր գեղարվեստական հատկանիշները, դասելով դրանք հայկական վաղմիջնադարյան արվեստի առավել կատարյալ գործերի շարքը:

Դժբախտաբար ո՛չ հուշարձանի և ո՛չ էլ որմնանկարների մասին չեն պահպանվել ո՛չ մատենագրական հիշատակություններ, ո՛չ էլ վիմական արձանագրություններ: Ինչ վերաբերում է բուն կառուցվածքին, ապա նրա բոլոր ձևերը որոշակի հիմքեր են տալիս թվագրելու հուշարձանը VI դարի երկրորդ կեսով:

* * *

Հայաստանի հնագույն բնակավայրերից մեկում՝ Աշտարակում գտնվող *Կարմրավորը* իրավամբ դասվում է հայկական ճարտարապետությանը ամենաբնորոշ կառույցների շարքը: Դժբախտաբար չի պահպանվել նրա շինարարական արձանագրությունը, և նրա մասին ոչինչ չեն հիշատակում միջնադարյան

⁷ Л.А.Дурново. Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, с. 9.

պատմիչները: Այն կառուցված է դարչնակարմրավուն տուֆաքարերից, ընդ որում որմածքը ներքևում ունի 65-70սմ բարձրություն և դեպի վեր քանի գնում է, շարքերի բարձրությունը այնքան նվազում է, հասնելով 35-40 սմ-ի: Ակնհայտ է այստեղ հեռանկարային էֆեկտ ստանալու ձգտումը: Բացի այդ, մեծադիր քարերի ցածրադիր շարքերում տեղավորված լինելը զգալիորեն հեշտացրել է շինարարական աշխատանքներն առհասարակ:

Տարիներ շարունակ նրա կերպարը աղճատում էր XIX դարում, հուշարձանի արևմտյան կողմում կառուցված անշուք աղոթարանը, և միայն 1950-ական թթ., երբ հեռացվեց վերջինս, կառուցվածքը ստացավ իր նախնական հստակ տեսքը, և դիտողի առջև բացվեցին նրա այնքան ներդաշնակ ծավալները:

Հուշարձանի դարչնագույն պատերի հետ համահնչուն է նրա կղմինդրյա ծածկը, որը մեզ է հասել համարյա անաղարտ վիճակում: Այս հանգամանքը արտակարգ նշանակություն է ստանում վաղմիջնադարյան պաշտամունքային կառույցների իրական ձևերի բացահայտման հարցում, և Կարմրավորը, ըստ էության, միակ հուշարձանն է, որի արտաքին ձևերը, հիմնատակից մինչև գմբեթի կղմինդրյա ծածկը, ոչ վերափոխվել է, ոչ էլ վերակառուցվել:

Հուշարձանի հատակագծային ձևերում նկատելի է արևմուտք-արևելք ուղղությամբ ունեցած որոշ ձգվածությունը: Այստեղ իր որոշակի դրսևորումն է գտել արևելյան և արևմտյան խաչաթևերին միանման ծավալային լուծում տալու ցանկությունը: Ուշագրավ են նաև կողային խաչաթևերը. նրանք ունեն 1 : 2 հարաբերություն, և ակնհայտ է եռաբսիդ հորինվածքների շրջանակներում մշակված համաչափությունների որոշակի ազդեցությունը: Դժվար չէ տեսնել, որ կառուցվածքի ընդհանուր տարածական ձևերում ոչինչ չէր փոխվի, եթե ուղղանկյուն խաչաթևերի փոխարեն այստեղ արվեին կիսաշրջանաձև աբսիդներ՝ իրենց գմբեթադներով: Նշենք, որ Լմբատում այդպես էլ արվել է. ուղղանկյուն խաչաթևերը այնտեղ ավարտվում են ոչ թե

կիսաշրջանաձև թաղերով, այլ գմբեթադներով, կոնստրուկտիվ մի լուծում, որը հնարավոր է եղել խաչաթևերի 1 : 2 հարաբերության առկայության շնորհիվ: Գմբեթատակ փոխանցման տեսակետից ևս Կարմրավորը նորություն չի ներկայացնում. այստեղ օգտագործվում է արդեն սովորական դարձած երկշար տրոմպային սիստեմը: Եկեղեցու ներսը ամբողջովին ծածկված էր ուշ ժամանակներում արված սվաղով, որի տակից տեղ-տեղ նշմարվում էին որմնանկարների մնացորդներ: Այժմ այդ սվաղը որոշ չափով հեռացվել է, և բացվել են թևի խիստ եղծված, սակայն ուշագրավ որմնանկարներ: Դրսից հետաքրքիր են ցցուն քիվերը: Դրանք հար և նման VII դարում ընդհանրացված ձևերին, մշակված են երկճյուղ թեքադիր հյուսածո մոտիվներով: Այլ ձևով են մշակված գմբեթատակ քառակուսու և թմբուկի քիվերը: Այստեղ թեքադիր մասերը ծածկված են արդեն ոճավորված տերևազարդերով, ընդ որում հնում նրանք ներկված են եղել և այսօր էլ նշմարվում են սպիտակ և կարմիր ներկի հետքեր. սպիտակ ֆոնի վրա ցայտուն երևում են հորիզոնական շարքեր կազմող կարմիր տերևները: Ինչ վերաբերում է լուսամուտների պսակների մոտիվներին, ապա դրանք բոլորն էլ լավ հայտնի են նույն VII դարում կառուցված հուշարձաններից:

Իր հատակագծային ձևերով Լմբատին է մոտենում *Շենիկը*, թեև կիսակործան այս հուշարձանի պահպանված մասերից կարելի է եզրակացնել, որ այն ունեցել է անհամեմատ ավելի ցածրանիստ համաչափություններ: Հուշարձանից պահպանվել են արևելյան աբսիդը և հյուսիսային խաչաթևի մի մասը: Հատակագծում աբսիդը ունի թույլ պայտածեություն և որոշ չափով ձգված է դեպի արևելք: Հյուսիսային պատի մեջ հետազայում բացված խորշը ծառայել է որպես մկրտարան: Նրանից վեր, կիսաշրջանաձև շրջանակի մեջ, պատկերված է Քրիստոսի մկրտության տեսարանը:

Որմնանկարը, դատելով նրա ձևերից, պետք է թվագրվի ոչ վաղ, քան XIII դարով:

Արտաքուստ լիովին պահպանվել են արևելյան խաչաթևը և հյուսիսային թևի մի մասը: Ամբողջությամբ մեզ են հասել արևելյան ճակտոնապատը՝ խիստ ուշագրավ քիվի հետ միասին, և արևելյան լուսամուտի պսակը՝ մշակված բրգածն ատամնիկներով:

Հատակագծային ձևերով Կարմրավոր-Լմբատ-Շենիկ շարքից որոշ չափով դուրս է մնում Արագածոտնի մարզի *Արտաշավան* գյուղի եզրին կառուցված հուշարձանը: Այստեղ առավել ուշագրավ է կառուցվածքի հատակագծային հորինվածքը: Կողային թևերն ունեն անհամեմատ ավելի փոքր խորություն, իսկ խաչաթևերի միացման հանգույցներում դրսից արված են որմածքի շեղադիր հատվածներ, որոնց նպատակն էր կանխել գմբեթակիր քառակուսու անկյունների կախվածությունը:

* * *

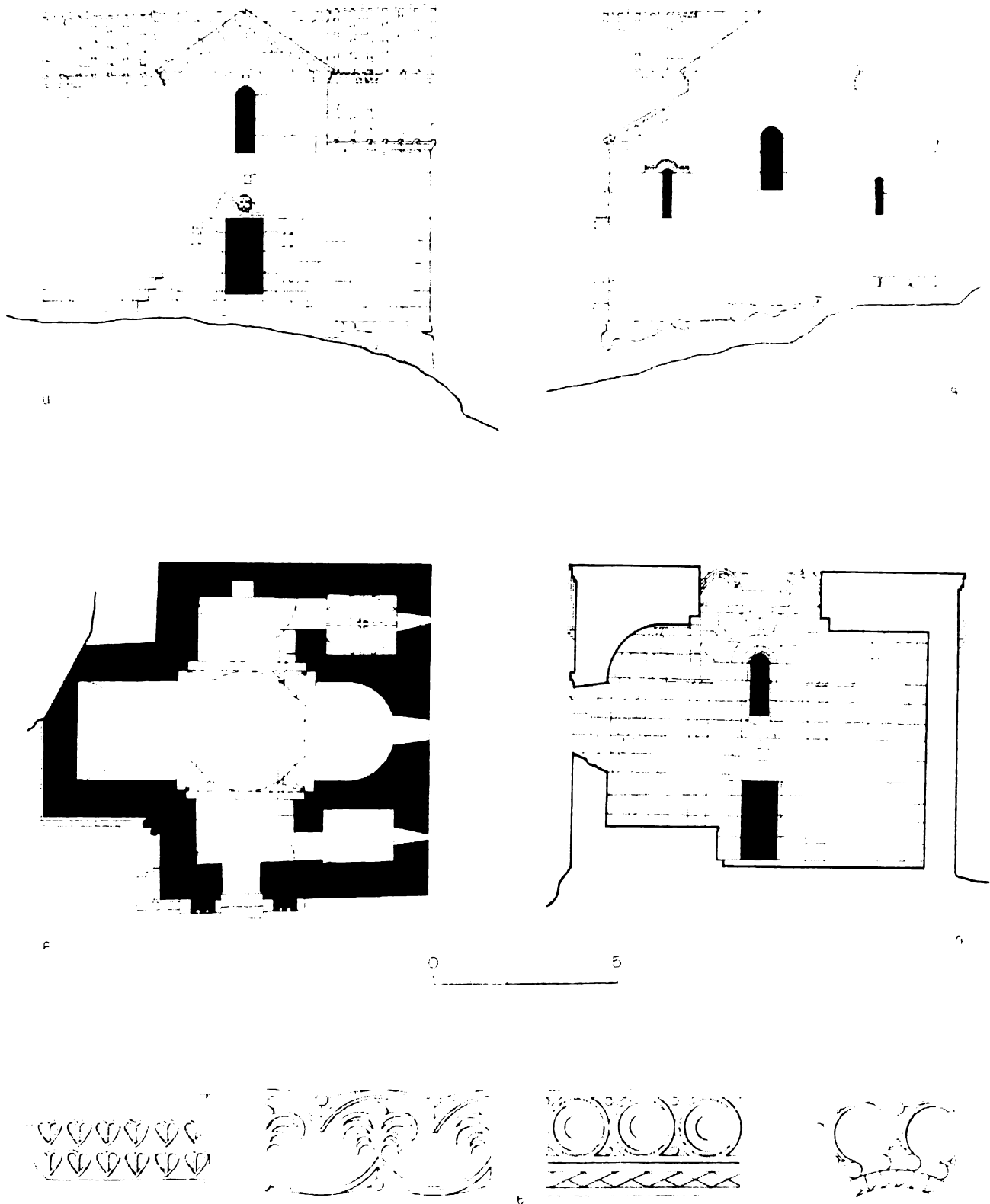
Մենք անդրադարձանք այն հուշարձաններին, որոնք իրենց ընդհանուր կոմպոզիցիայով և խաչաթևերի դասավորությամբ ունեին համարյա ճիշտ սիմետրիկ լուծում: Սակայն կան մի շարք հուշարձաններ, որտեղ արևմուտք-արևելք ուղղությունը առանձնակի շեշտված է նախախորանների ավելացման միջոցով:

Այս տեսակետից որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում Արագածոտնի մարզի *Բուժական* գյուղի մոտ գտնվող հուշարձանը, որից մեզ են հասել հյուսիսային պատը և աբսիդի մի մասը: Մուտքերից պահպանվել է միայն մեկը՝ բացված արևելակողմի նախախորանի մեջ: Տարակույս չի կարող լինել, որ բացի այս փոքրիկ մուտքից, մուտքեր են եղել և՛ արևմտյան և՛ հարավային խաչաթևերում: Ըստ իր հատակագծային հորինվածքի, այն ձգված խաչածն կառուցվածք է: Այդ դրսևորվում է ոչ միայն արևմտյան խաչաթևի ձգվածությամբ, այլև զգալի լայնություն ունեցող նախախորանի առկայությամբ, ընդ որում նույնիսկ պայտածն աբսիդը զգալիորեն ձգված է դեպի արևելք: Այս ամենը հանգեցրել է նրան, որ արևմտյան և արևելյան խաչաթևերը

մոտ երկու անգամ երկար են կողային խաչաթևերից, հանգամանք, որն իր ցայտուն դրսևորումն է գտնում կառուցվածքի ընդհանուր ծավալային լուծման մեջ: Առանձնակի ուշագրավ է աբսիդի և գմբեթարդի խիստ պայտածնությունը: Գմբեթատակ՝ փոխանցման մնացորդներից կարելի է եզրակացնել, որ այն եղել է տրոմպային: Շատ քիչ բան է մնացել դեկորատիվ հարդարանքից. պսակները մշակված են VI - VII դարերում լավ հայտնի շուշանածաղիկների անընդհատ շարքերով: Կառուցվածքի քիվերն ունեն յուրովի մշակում: Այն ժամանակ, երբ նրանց ներքևի մասերը կրկնում են VII դարում լավ հայտնի թեքադիր քիվերի ձևերը, վերնասալը մշակված է շախմատային դասավորություն ունեցող կիսալուսնածն տարրերով, որը հայտնի է Դվինում, Ջրվեժում:

Ուղղանկյուն խաչաթևեր ունեցող հորինվածքները լայն հնարավորություն են ստեղծում ավանդատներ տեղավորելու համար, և պատահական չէ, որ վերջիններս անհամեմատ ավելի շատ են հանդիպում հատկապես այս տիպի կառույցներում (Արտավազիկ, Սասունիկ, Մայիսյան, Կոշ): *Արտավազիկը* գտնվում է Բյուրականից 1 կմ արևելք, ծորակի ափին և դեռևս XIII դարում զգալի վերակառուցումներ էր ապրել. ամբողջովին վերափոխվել է գմբեթը, իսկ արևմտյան խաչաթևի վրա մի խիստ սլացիկ զանգակատուն ավելացվել: Մեզ են հասել VII դարի կառուցվածքի պատերի ներքևի մասերը միայն: Ուշագրավ է, նրա կառուցման շինարարական տեխնիկան. մաքուր տաշված քարերը օգտագործված են անկյուններում, գմբեթակիր կամարների հենարաններում, լուսամուտների և մուտքերի եզրամասերում: Որմածքի այլ մասերում օգտագործված են համեմատաբար կոպիտ մշակված քարեր:

Հատակագծային ձևերի տեսակետից հուշարձանը պարզ խաչածն կառուցվածք է, համարյա քառակուսի համաչափություններ ունեցող արևմտյան խաչաթևով: Միակ ավանդատունը տեղավորված է հյուսիսարևելյան անկյունում, ընդ որում նրա պատերը որոշ



*Աղ.10. Կոչի ս.Ստեփանոս եկեղեցի ա) հարավային ճակատը,
բ) հատակագիծը, գ) արևելյան ճակատը,
դ) արևելք-արևմուտք կտրվածքը, ե) մանրամասներ*

չափով դուրս են գալիս թե՛ հյուսիսային և թե՛ հարավային խաչաթևերի սահմաններից: Այն ծածկված է կիսաշրջանաձև թաղով և ունի մեծ արևելահայաց լուսամուտ: Ինչպես և եկեղեցու մուտքը, ավանդատան մուտքն էլ ծածկված է հորիզոնական բարավորով, որի վրա ձգված է կիսաշրջանաձև բեռնաթափիչ կամար: Ծածկի թաղի վրա պահպանվել է VII դարին յուրահատուկ վարպետի մի նշան: Հուշարձանը ներսից եղել է սվաղված. սվաղը շատ բարակ է, համարյա առանց ավազի խառնուրդի, մի բան, որը յուրահատուկ է VI-VII դ.: Արևելյան պատի հարավային կողմում, սվաղի վրա, սուր կարկինով գծված է շրջանակի մեջ առնված հավասարաթև մի խաչ:

Հուշարձանի արևմտյան կողմում այժմ էլ կարելի է տեսնել տրոմպների քարերը: Դրանք եղել են երկշերտ, ընդ որում երկու շերտն էլ փորված են մի քարի մեջ: Թեև հուշարձանը կոմպոզիցիոն տեսակետից նորություն չի ներկայացնում, սակայն հատկապես ուշագրավ է շինարարական տեխնիկան, երբ լավ մշակված քարերով են շարվել առավել պատասխանատու հանգույցները, իսկ համեմատաբար կոպիտ մշակված քարերով՝ պատերի մյուս մասերը: Շինարարական այս տեխնիկան, VI-VII դարերում լավ հայտնի էր երկրի հյուսիսային շրջաններում: Այն տեսնում ենք և՛ Տաշիրի հուշարձաններում, և՛ Արթիկի փոքր եկեղեցում: Այս տիպի հուշարձանների շարքին է պատկանում նաև Արագածոտնի մարզի *Սասունիկ* գյուղատեղում կառուցված եկեղեցին: Այստեղ պահպանվել է միայն հյուսիսային պատը, այն էլ խիստ վնասված վիճակում: Սակայն նույնիսկ այս պայմաններում հնարավոր է վերականգնել հուշարձանի հատակագիծը, որը ներկայացնում է ուղղանկյուն խաչաթևերով մի կառուցվածք՝ հյուսիսարևելյան անկյունում տեղավորված ավանդատնով: Վերջինս ունեցել է ուղղանկյուն հատակագիծ, այստեղ բացակայել է աբսիդը: Ուշագրավ է հյուսիսային մուտքի առկայությունը. նրանից պահպանվել է միայն արևելյան եզրը, մյուս մասերը իսպառ քանդված են, իսկ քարերը հափշտակված:

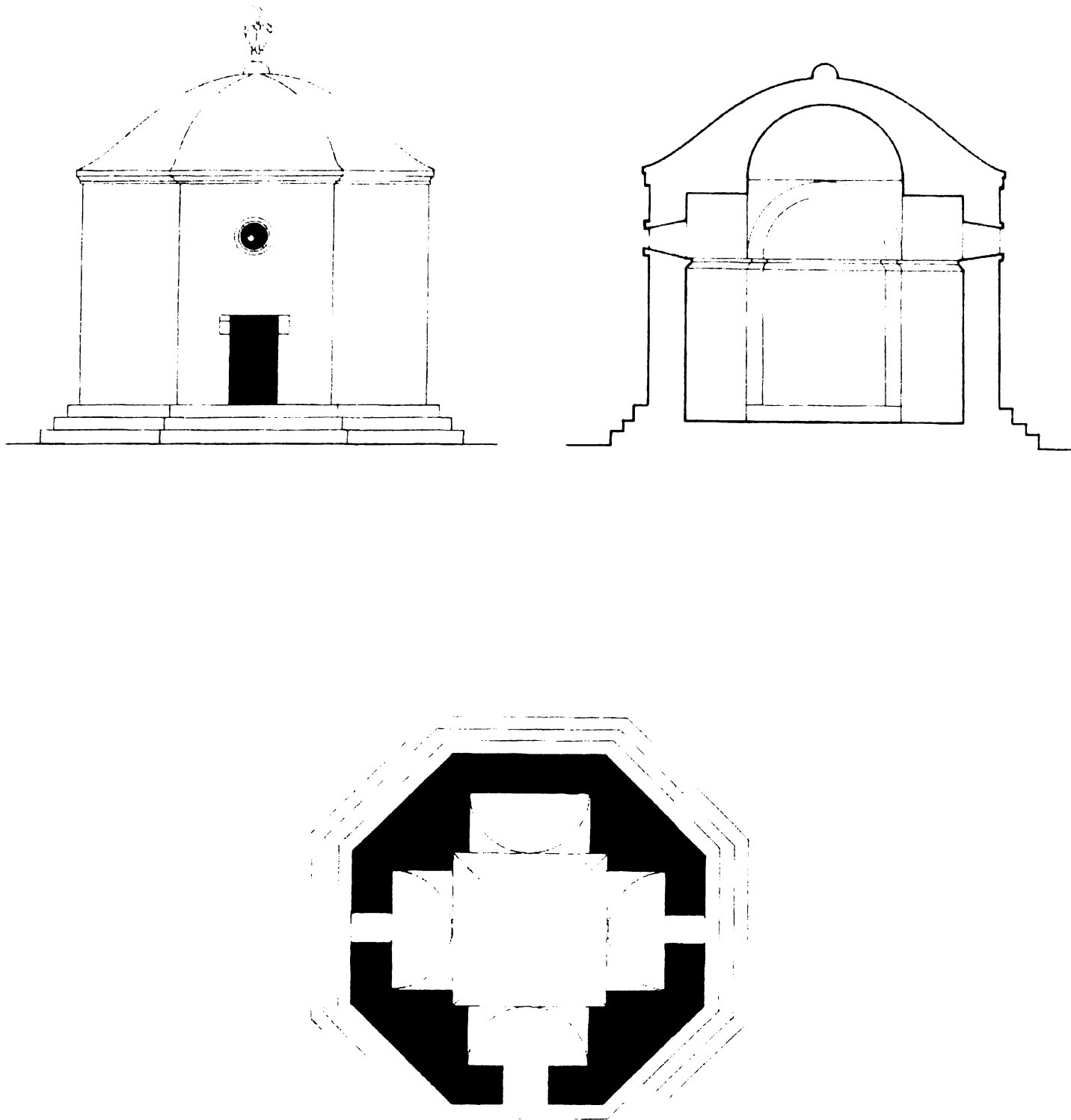
Բացառված չէ, որ ավանդատուն է եղել նաև հարավարևելյան կողմում. այս մասից տեղում ոչինչ չի պահպանվել:

Ձգալի վերակառուցումներ է ապրել նույնատիպ մեկ այլ հուշարձան, որը գտնվում է Շիրակի մարզի *Մայիսյան* գյուղում: Հատակագծային ձևերում այստեղ ուշագրավ են ավանդատունը և լայն նախախորանը՝ տեղավորված արևելյան աբսիդի առջև: Իսկ կողային խաչաթևերի համեմատաբար ոչ մեծ խորությունը էլ ավելի է շեշտում ամբողջ կառուցվածքի ընդհանուր ձգվածությունը, մի բան, որը հատկապես նկատելի է արտաքուստ:

Ինտերյերի մանրամասներից ուշագրավ են անկյուններում տեղավորված 3/4 որմնասյուները, և հատկապես նրանց բազմանիստ խոյակները: Ոչինչ չի պահպանվել գմբեթատակ փոխանցումներից, սակայն այն հանգամանքը, որ 3/4 որմնասյուներից վեր պատերը մնում են միմյանց փոխուղղահայաց և այստեղ չկա առագաստի և ոչ մի մնացորդ, կասկած չի թողնում, որ փոխանցումը եղել է տրոմպային:

* * *

Արդեն նշվեց, որ ավանդատների տեղավորումը առավել հարմար էր արևելքից-արևմուտք ձգված հուշարձաններում: Վերը մենք անդրադարձանք մեկ ավանդատուն ունեցող կառույցներին: Սակայն հանդիպում են հուշարձաններ, որտեղ ավանդատներ կան աբսիդի երկու կողմերում, հանգամանք, որն իր ցայտուն դրսևորումն է գտել *Կոշ* գյուղից վեր, բարձր լեռնալանջի վրա տեղավորված հուշարձանի ձևերում: Կառուցվածքն աչքի է ընկնում շինարարական աշխատանքների կատարման բարձր որակով: Հուշարձանը մեզ է հասել խիստ վնասված վիճակում: Կանգուն են միայն պատերը և գմբեթատակ փոխանցումը: Ամբողջովին կործանվել է գմբեթը և արևմտյան խաչաթևի ծածկը. 1972-74թթ. ընթացքում զգալի աշխատանքներ են կատարվել կառուցվածքը վերանորոգելու ուղղությամբ: Ըստ իր հատակագծային լուծման, հուշարձանը ներկայացնում է պարզ խաչաձև հորինվածքների զարգացման հաջորդ



Աղ. 11. Շաղատի ս. Ստեփանոս եկեղեցու արևմտյան ճակատը, հյուսիս-հարավ կտրվածքը, հատակագիծը (վերակազմություն Մ. Հասրաթյանի)

աստիճանը: Կառուցվածքի հատակագծային ձևերը հիմնականում կրկնում են նույն VII դարում լավ հայտնի համաչափությունները, թեև կարելի է նշել կողային խաչաթևերի զգալի խորությունը, որոնք որոշ չափով ավելի են, քան նրանց լայնությունը, մի բան, որին չենք հանդիպում այս տիպի այլ կառուցվածքներում: Եկեղեցու միակ մուտքը տեղավորված է հարավային կողմում. արևմտյան մուտքի բացակայությունը միանգամայն տրամաբանական է. ժայռերն այնքան մոտ են այստեղ, որ մուտք բացել պարզապես հնարավոր չէր: Ավելին, հենց այս համագամանքն էլ ստիպել է կտրել արևմտյան խաչաթևի անկյունը, այնքան դժվար է եղել բազալտե ժայռերի հեռացումը: Ավանդատներն ունեն ուղղանկյուն հատակագիծ և նրանց մուտքերը համապատասխանաբար բացվում են հյուսիսային և հարավային խաչաթևերում: Հետաքրքիր է հյուսիսարևելյան ավանդատան ծածկի աստղածև թաղը, որը VI-VII դարերում համեմատաբար սակավ է հանդիպում:

Զույգ ավանդատների առկայությունը իր որոշակի ազդեցությունն է ունեցել նաև կառուցվածքի ծավալային ձևերի մշակման հարցում: Այստեղ արևելյան խաչաթևի երկլանջ ծածկը անմիջականորեն շարունակվել է և նույն թեքությամբ ծածկել ավանդատները: Նման լուծումը թեև անհայտ չէր VII դարում (Արթիկի Մեծ տաճար), բայց և այնպես շատ էլ չէր օգտագործվում: Բանն այն է, որ այն իր հետ բերում էր կառուցվածքի ծավալային ձևերի որոշակի անհավասարակշռություն, հանգամանք, որը չէր կարող չմտահոգել ճարտարապետներին: Հուշարձանն աչքի է ընկնում իր հարուստ ճարտարապետական ձևերով. առանձնակի շքեղ է մշակված շքամուտքի սյունազարդ հորինվածքը, որտեղ որմնասյուների թիվը հասցված է արդեն երեքի:

Ուշագրավ է տիմպանի ծաղկած խաչի յուրօրինակ կոմպոզիցիան: Ոչ պակաս հետաքրքիր են քիվերի և պսակների մոտիվները, որոնք աչքի են ընկնում ձևերի մեծ բազմազանությամբ: Որմնանկարներից, որոնք նույն, VII դարի գործ են, մեզ են հասել առանձին

հատվածներ միայն, սակայն նույնիսկ այդ չնչին մնացորդները ակնհայտորեն վկայում են եկեղեցու հարուստ և ճոխ մշակման մասին:

ՇԱՂԱՏԻ ՔԱՌԱՐՄԱՒ ԿԵՆՏՐՈՆԱԳՄԵԹ ԵԿԵՂԵՑԻՆ

Վաղ միջնադարում Հայաստանում կառուցվել է բացառիկ հորինվածքով քառաբսիղ գմբեթավոր մի եկեղեցի, որը չի հասել մինչև մեր օրերը, սակայն, բարբախտաբար, պահպանվել է նրա մանրամասն նկարագրությունը պատմիչ Ստեփանոս Օրբելյանի մոտ: Դա IV դ. Սյունիքի կրոնական կենտրոն Շաղատի սբ. Ստեփանոս Նախավկա եկեղեցին է, որ կառուցվել է IV դ. առաջին կեսում՝ մինչև 353թ.: Եկեղեցին արդեն կանգուն էր, երբ պարսից Շապուհ Երկարակյաց արքայի կողմից Սյունյաց աշխարհի ասպատակության ժամանակ Անդոկ իշխանի հրամանով եկեղեցուն պահվեցին երկրամասի գանձերը: Պատմիչը գրում է. «Եվ Սյունիքի բոլոր գավառների բնակչությունը ժողովեց եկեղեցիների պատվիրանագրքերը, կտակարանները, ոսկե և արծաթե անթիվ սուրբ խաչերը, սրբերի, պատվական ու սուրբ նահատակների նշխարները: Բոլորը կենտրոնացրին Շաղատի քարկոփ գմբեթավոր եկեղեցուն... Ապա բազմությունը հողաբլուր ստեղծեց Շաղատի եկեղեցու վրա... Սյունյաց բաղձալի աշխարհն էլ քսանհինգ տարի անբնակ ու ավերակ մնաց»⁸: Միայն 378թ. Անդոկի որդի Բաբիկը վերականգնեց Սյունյաց իշխանությունը, և Շապուհը նրան արտոնեց «գահակալ դառնալ՝ Բագրատունի և Մամիկոնյան իշխանների հետ հավասար աստիճանով»⁹: Այդ թվականին, Ծղուկ գավառում, Շաղատի մոտ, որսի ժամանակ Բաբիկը պատահաբար գտնում է եկեղեցին (որի տեղը արդեն մոռացված էր): Ինչպես նկարագրում է Ստ. Օրբելյանը՝ Սյունյաց տեր Բաբիկը հրամայում է բազմությանը՝ քանդել բլրի հողը: Եվ քանդելով հողը՝ նրա տակ

⁸ Ստեփանոս Օրբելյան, *Սյունիքի պատմություն*, Երևան, 1986, էջ 85:

⁹ Նույն տեղում, էջ 88:

տեսնում են քարակոփ չքնադաշեն եկեղեցի, որպիսի հրաշալի ճարտարապետական կառուցվածք ուրիշ ոչ մի տեղ չկար. գմբեթն ու խորանները քառակողմ էին, միահարկ, մեկ ընդհանուր տանիքով և ոչ թե առանձին-առանձին, ինչպես ուրիշ քարակերտ եկեղեցիներն են»¹⁰:

Պատմիչի այս նկարագրությունը բացառիկ կարևոր նշանակություն ունի հայկական ճարտարապետության պատմության համար: Իսկապես, նման հորինվածքը եզակի է վաղմիջնադարյան Հայաստանի շինարարական արվեստում: Օրբելյանի նկարագրությունը բավարար է Շաղատի եկեղեցու հատակագծային և ծավալատարածական հորինվածքների հավանական վերակազմության համար: Սբ. Ստեփանոս Նախավկա եկեղեցին քառաբսիդ, ներսից ուղղանկյուն խորաններով կենտրոնագմբեթ կառույց է: Կարևոր են «միահարկ, մեկ ընդհանուր տանիքով» խոսքերը: «Միահարկ» նշանակում է միասնական ծավալով, առանց թմբուկի գմբեթով, որը կարող է ստացվել գմբեթատակ քառակուսին գոցվող թաղերով ծածկվելու դեպքում: «Մեկ ընդհանուր տանիքը» թելադրում է դրսից խաչածները բազմանիստ ուրվագծի մեջ ներառնելով (ինչպես Արզնիի սբ. Կիրակի մկրտարանում): Եկեղեցու նման հորինվածքը, իսկապես, եզակի է միջնադարյան Հայաստանի ճարտարապետությունում, և նույնիսկ մետրոպոլիտ Ստեփանոս Օրբելյանը, որը հարյուրավոր եկեղեցիներ էր տեսել Հայաստանում ու նրանից դուրս և շատ եկեղեցիներ ինքը կառուցել, հատուկ շեշտում է, որ նման «ճարտարապետական կառուցվածք ուրիշ ոչ մի տեղ չկար»: Պատմիչն անձամբ տեսել է Շաղատի եկեղեցին՝ այդ է վկայում նկարագրության ճշգրտությունը: Նա Շաղատի եկեղեցին հիշատակում է նաև այն խիստ կրոնական կանոնի կապակցությամբ, ըստ որի այդ եկեղեցուն արգելված էր կանանց և ամուսնացած քահանաների մուտքը, և նշում է, որ այդ արգելքը մնաց մինչև 851թ.¹¹:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 91:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 92:

Շաղատի IV դ. առաջին կեսին կառուցված այս խաչածն կենտրոնագմբեթ եկեղեցին փաստորեն դուրս էր մնացել հայկական ճարտարապետության պատմությանը վերաբերող ուսումնասիրություններից: Միայն Ն.Տոկարսկին 1973թ. հիշատակում է հուշարձանը, նշելով որ այն ունեցել է «լրիվ խաչածն հատակագիծ և կենտրոնական մասում քառանիստ գոցվող թաղ», սակայն համարում է եկեղեցին «ստորգետնյա կառույց», «դամբարան», ելնելով այն փաստից, որ հուշարձանը Բաբիկը բացել է «այն ծածկող հողը հեռացնելով»¹²:

Շաղատի սբ. Ստեփանոս Նախավկա եկեղեցին, որը կառուցվել է Հայաստանում քրիստոնեությունը ընդունվելուց հետո մինչև Շապուհի ներխուժումը Սյունիք (301-353թթ.), իր խաչածն գմբեթավոր հորինվածքով ոչ միայն հայկական, այլ նաև ողջ քրիստոնեական ճարտարապետության մեջ հնագույններից է:

ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ

Փոքր քառաթև կենտրոնագմբեթ հորինվածքների կազմավորումը, ինչպես ցույց է տալիս հետազոտությունը, ընթացել է գմբեթակիր քառակուսուն բոլոր կողմերից հենախորշեր ավելացնելու ճանապարհով, ընդ որում բոլոր այս տիպի կառույցներն էլ չեն անցնում, բացարձակ չափերի տեսակետից, մի որոշակի սահմանից: Այս հանգամանքը պատահական չէր և ամենից առաջ թելադրված էր կոնստրուկտիվ նկատառումներով: Սակայն դրա հետ միասին կար նաև տվյալ տիպի հուշարձանների սեմանտիկական կողմը, այն, որ մեզ հասած համարյա բոլոր հուշարձաններն էլ կառուցված են գերեզմանատներում և, ըստ էության, ոչ այլ ինչ են, քան տոհմային, մեմորիալ կառույցներ, վկայարաններ և ոչ բնավ սովորական, ծխական եկեղեցիներ: Ամենից առաջ այդ մասին են վկայում նրանց բացար-

¹² Н.М.Токарский, По страницам истории армянской архитектуры, Ереван, 1973, стр. 61.

ծակ չափերը, երբ հուշարձանների ներսում կարող էին տեղավորվել մեկ տասնյակից ոչ ավելի մարդ: Այս պայմաններում պակաս նշանակություն չի ստանում նաև սիմվոլիկան, և բնավ էլ պատահական չէ, որ այդ կարգի, այդ ծավալի համարյա բոլոր կառույցները իրենց ընդհանուր ձևերով դրսևորում են քրիստոնեության խորհրդանիշը՝ խաչը:

Վերը տեսանք, թե որքան մեծ են ընդհանրությունները այս բոլոր տիպերում: Ընդհանրություններն առկա են ինչպես հատակագծային և ծավալային, այնպես էլ կոնստրուկտիվ բնագավառում և, ինչպես կտեսնենք հետագայում, այստեղ մշակված ձևերն են, որ վճռական դեր են խաղացել կենտրոնագմբեթ, անհամեմատ ավելի ընդարձակ հորինվածքների մշակման ժամանակ:

Ոչ պակաս նշանակություն է ունեցել նաև սեյսմիկ ուժերի դեմ մղվող դարավոր պայքարի փորձը և քառաթև հորինվածքների էական առավելությունները երկայնական, թաղածածկ հորինվածքների նկատմամբ: Սակայն այս պրոբլեմը շատ ավելի համընդհանուր էր, և պատահական չէ, որ հայկական կենտրոնագմբեթ հորինվածքների հիմքում ընկած է հատկապես քառաթև հորինվածքը, նույնիսկ սինթեզված տիպերում ներքին կոնստրուկտիվ խնդիրները լուծված են ծավալային ձևերի նույն այդ քառաթև տեղաբաշխման հիման վրա: Ինչպես նշվեց արդեն, մեզ հետաքրքրող կառուցվածքները չեն անցնում տարածական մի որոշակի սահմանից: Այստեղ թերևս վճռական նշանակություն է ունեցել գմբեթի հորիզոնական հակազդումների չեզոքացման անհրաժեշտությունը, երբ բացարձակ չափերի մեծացման հետ մեկտեղ տրոմպների հորիզոնական ճիգերի կիրառման կետերը զգալիորեն հեռանում են խաչաթևերի պատերից և սպառնալիք է ստեղծվում հուշարձանի կառուցողական կայունության համար առհասարակ: Մինչդեռ համեմատաբար փոքրածավալ հորինվածքներում տրոմպների հանգույցները հեռու չէին արտաքին պատերից և կրաբետոնյա միաձույլ կոնստրուկցիաների պայմաններում, երբ մի ամբողջության մեջ էին պարփակված թե՛

խաչաթևի ծածկը և թե՛ այն կրող պատերը, կառուցվածքը ստանում էր հուսալի ամրություն:

Համեմատենք երկու քառաթևիդ հուշարձաններ, որոնցից առաջինում գմբեթի տրամագիծը հավասար է 2,5մ, իսկ երկրորդում՝ 5մ: Դժվար չէ տեսնել, որ առաջին դեպքում տրոմպների հակազդումները գործելու են գմբեթարդների կրունկներից ընդամենը 1,25 մ բարձրության վրա, քանի որ անհամեմատ ավելի մոտ են դասավորված գմբեթարդի որմածքին, որի միջոցով էլ հակազդումները փոխանցվում են կառուցվածքի արտաքին պատերին:

Միանգամայն այլ պատկեր է ստացվում, երբ խիստ մեծանում է գմբեթի տրամագիծը: Երկրորդ տարբերակում հակազդումները գործելով ավելի նշանակալից (2,5մ) բարձրության վրա և զգալիորեն հեռացած լինելով գմբեթարդի կենտրոնական մասից, շատ ավելի մեծ սպառնալիք են ներկայացնում: Եթե առաջին տարբերակում հակազդումները հեշտությամբ չեզոքացվում էին որմածքի կոնստրուկցիաների միաձուլման և ամրության շնորհիվ, և 1,25մ բարձրությունը չէր կարող վտանգավոր լինել, ապա երկրորդ տարբերակում վտանգը խիստ իրական էր, որը և հաշվի են առել հայ ճարտարապետները: Պատահական չէ բնավ, որ պարզ խաչաձև հորինվածքները միշտ էլ մնում են համեմատաբար փոքր չափերի սահմաններում, և չենք տեսնում այս տիպի որևէ նշանակալից հուշարձան: Ծիշտ է, առաջաստները, որոնք ընդհանրապես են VII դարի երկրորդ կեսում, զգալիորեն փոխեցին իրադրությունը և այդ հիման վրա մշակվեցին ավելի մեծ կառուցվածքներ, բայց և այնպես այդ էլ չփոխեց ընդհանուր պատկերը: Այս հարցում թերևս որոշ նշանակություն ունեցավ նաև սիմվոլիկան՝ կառուցվածքի հստակ խաչաձև հորինվածքը, և պատահական չէ, որ այս տիպի հուշարձանների հիմնականում հանդիպում ենք վկայարաններում, գերեզմանական կառույցներում, և նրանց ձևերը սերտորեն առնչվում են մեմորիալ հասկացողության հետ ընդհանրապես: Ինչ վերաբերում է բուն խաչաթևերի ձևերին և ուղղանկյուն եզրածակ

գերակշռությանը արտաքին ծավալային ձևերում, ապա պետք է նշել, որ այստեղ ևս վճռական նշանակություն է ունեցել հարցի կոնստրուկտիվ կողմը: Համեմատաբար փոքր չափերի պայմաններում շատ ավելի դյուրին էր պարփակել աբսիդները ուղղանկյուն ծավալի մեջ, քան որոշ չափով շինանյութ տնտեսել՝ զգալիորեն ավելացնելով աշխատանքների քանակը: Մյուս կողմից բազմանիստ եզրածնե-րին համապատասխանող վրանած ծածկերը իրենց հուսալիության տեսակետից ևս զիջում էին պարզ երկլանջ ծածկերին: Հիշենք Մաս-տարան, Բագարանը, Թալինը, հուշարձաններ, որոնք ունեն զգալի չափեր, որտեղ միանգա-մայն տրամաբանական էր աբսիդների արտա-քին բազմանիստ եզրածնը, և ճարտարապետ-ները լավ էին զգում, թե ինչքան անհարիր կլինի այստեղ ուղղանկյուն հորինվածքը, որն այնքան տրամաբանական էր փոքրածավալ հուշարձաններում: Այս կարգի հուշարձաննե-րում հանդիպում է ծավալային լուծման ևս մի տարբերակ. կառուցվածքն ամբողջությամբ, բոլոր խաչաթևերով հանդերձ, պարփակվում է ուղղանկյուն կամ բազմանիստ ծավալի մեջ և հիմնական հարկաբաժնի լանջավոր ծած-կերը փոխանցում են ստեղծում դեպի գմբեթի ծավալը (Արզնի, Պենզաշեն): Պակաս նշանա-կություն չի ունեցել նաև արտաքին ձևերի ծա-վալային հավասարակշռության հարցը, երբ արևմտյան խաչաթևի, հիմնականում, ուղ-ղանկյուն եզրածնը իր անդրադարձն է գտնում նաև մյուս խաչաթևերում:

Այս գործընթացն իրականացվում էր ինտերյերի ձևերի մշակման հետ սերտ միաս-նականության պայմաններում, և շատ շուտով, սկսվելով արևմտյան խաչաթևից, ուղղանկյուն եզրածնը տեղ է գտնում, բացի արևելյանից, նաև մյուս բոլոր խաչաթևերում:

Սակայն ինտերյերների ձևերի զարգա-ցումը ուներ նաև իր առանձնահատկությունը, որն ամենից առաջ թելադրվում էր արևմուտք-արևելք ուղղության շեշտման հետ, պայմա-նավորվում էր արևելյան աբսիդի առջև նախա-խորաններ ավելացնելով: Այս, անշուշտ, իր որոշակի դրսևորումն էր գտնում նաև արտա-

քին ձևերում, թեև դժվար չէ նկատել, որ այս-տեղ այն սկզբունքային նշանակություն չու-ներ, և եզակի դեպքերում միայն նախախորան-ների ծավալները քիչ, թե շատ նշանակալից դեր են խաղում ընդհանուր ծավալային մշակ-ման ժամանակ: Առավել պարզ հորինվածքնե-րում, որտեղ գմբեթատակ տարածությունը կազմվում է խաչաթևերի պարզ հպման միջո-ցով, անկախ նրանից, խաչաթևերը կիսաշրջա-նածն են (Արզնի), թե ուղղանկյուն (Բջնի), դրանց եզրային միաշերտ կամարները միաժա-մանակ իրենց վրա են կրում գմբեթը: Քիչ թե շատ մեծ թռիչք ունեցող հուշարձաններում կամարներն արդեն երկշերտ են և աբսիդների կամ խաչաթևերի հատման կետերում ստաց-վում են այդ շերտերին համապատասխանող ուղղանկյուն, աստիճանածն ելուստներ: Վեր-ջիններս հաճախ փոխարինվում են 3/4 որմնա-սյուներով, իսկ առանձին դեպքերում (Ագա-րակ) զգալիորեն առաջ են գալիս, ըստ էության վերածվում առանձին կանգնած սյուների, և իրենց անկյունագծային նիստերով միայն միանում պատերի որմածքին:

Կառուցվածքների գերակշռող մեծամաս-նության մեջ անկյունային փոխանցումները տրոմպային են, իսկ առազաստային կամ կոմբի-նացված փոխանցումներ հանդիպում են միայն առանձին դեպքերում: Փոքր հուշարձաններում, անկախ նրանց հատակագծային լուծման ձևերից, լինեն դրանք քառաբսիդ հորինվածք-ներ (Արզնի) կամ ուղղանկյուն խաչաթևերով կառուցվածքներ (Բջնի), հիմնական տրոմպ-ները փորված են մեկ քարի մեջ և, որը առավել ուշագրավ է, նրանք ունենում են դեպի ներքև ձգվող, գդալանման եզրածն և հենվում են գմբեթակիր, միաշերտ կամարների վրա:

Համեմատաբար ավելի մեծ թռիչք ունեցող կառուցվածքներում տրոմպները, որպես կա-նոն, տեղավորվում են գմբեթակիր կամարների վերին հարթություններին համապատաս-խանող որմածքի հորիզոնական շարքի վրա, ընդ որում ոչ բոլոր հուշարձաններում է, որ նրանց թռիչքները համապատասխանում են գմբեթակիր քառակուսուն ներգծած ութանիս-տի կողին, մի բան, որը միայն կարող էր

ապահովել թմբուկի ճիշտ սիմետրիկ, ութանիստ եզրաձևը: Իրականում հուշարձանների մեծամասնության մեջ տրոմպները համեմատաբար ավելի փոքր թռիչք են ունենում և հենց այդ է պատճառը, որ թմբուկների անկյունագծային նիստերը զգալիորեն ավելի նեղ են ստացվում, քան հիմնական ուղղություններին համապատասխանող նիստերը: Գլխավոր տրոմպները լինում են և՛ միաշերտ և՛ երկշերտ, ընդ որում առանձին հուշարձաններում երկշերտությունը ստացվում է միևնույն սեպածն քարի մեջ փորված աստիճանաձև ելուստի միջոցով (Արտավազիկ):

Հիմնական տրոմպներից վեր, ութանիստ թմբուկի վերին եզրին, սովորաբար տեղավորվում է փոքր տրոմպների երկրորդ շարքը, փորված, որպես կանոն, միակտուր քարերի մեջ: Նրանք իրենց վերին եզրով կազմում են գմբեթի ուլորտի շրջանաձև հիմնատակի օրգանական մասը և վերջնական փոխանցման գոտին: Եթե փոքր տրոմպները տեղավորվում են անմիջապես գլխավոր տրոմպների վրա (Ալաման, Լուսագյուղ), թմբուկը ներսից ստանում է բոլորածն եզրանկար: Թմբուկները ներսից սովորաբար հարթ են և եզակի հուշարձաններում միայն (Պենզաշեն) մշակվում են խորշերով և կամարադեղներով: Նույնը կարելի է ասել նաև տրոմպների ձևերի մասին. առանձին դեպքերում դրանք ձևավորվում են ճառագայթման զարդամոտիվներով: Կոմբինացված փոխանցումներ, որտեղ առկա է տրոմպի և առագաստի միահյուսումը, հանդիպում են եզակի հուշարձաններում (Նոր կյանք). այստեղ ոչ խորը տրոմպը գրավում է առագաստային փոխանցման կենտրոնական մասը: Մաքուր առագաստային փոխանցում հանդիպում է միայն Դաշտադենում և հենց այս հանգամանքն էլ հանգեցրել է թմբուկի՝ ներսից շրջագծային եզրաձևին, թեև արտաքինից այն պահպանել է ավանդական ութանիստ հորինվածքը: Արտաքինից շրջանաձև թմբուկներ հանդես են գալիս X դարից ոչ վաղ:

Առանձին տեղ են գրավում այն եռաբսիդ կառուցվածքների գմբեթային փոխանցումները, որոնց արևելյան աբսիդների առջև

նախախորաններ են դրված: Որպես դրա հետևանք գմբեթատակ տարածությունը այս տիպի հուշարձաններում ոչ թե քառակուսի է, այլ ուղղանկյուն (Դորբանտ, Թալին): Առաջին հայացքից այնքան բարդ թվացող ձվաձև գմբեթները հենվել են նույն տրոմպային կոնստրուկցիաների վրա, այն տարբերությամբ միայն, որ այստեղ սովորական շրջանաձև գմբեթի հենարանները կարծես հեռացել են միմյանցից, և նրանց միջև դրվել են փոքրիկ, սֆերիկ ձև ունեցող հատվածներ: Կոնստրուկտիվ տեսակետից գմբեթը, ըստ էության, ներկայացնում է միմյանցից որոշ հեռավորության վրա գտնվող երկու գմբեթադրներ՝ միացված սահուն, կորագիծ փոխանցումներով: Բնականաբար, հարց է ծագում՝ ի՞նչ կոնստրուկտիվ նախադրյալներ են պայմանավորել այս տիպի գմբեթների առաջանալը, և ինչո՞ւ վարպետները չեն խուսափել դրանցից:

Արդ տեսնենք, թե ինչպես էին հայ վարպետները գմբեթ դնում ուղղանկյուն տարածության վրա, ինչպես էին ձվաձև գմբեթներ կառուցում: Առաջին հայացքից կարող էր թվալ, որ ուղղանկյուն տարածության վրա ձվաձև գմբեթ դնելու համար առավել նպատակահարմար էր ստեղծել այդ գմբեթին համապատասխան հիմնատակ, և տրոմպները դասավորել այնպես, որ թմբուկի վերին եզրաձևը կազմված լիներ հավասար երկարություն ունեցող նիստերից. մի բան, որը հնարավոր էր միայն տրոմպների շեղակի դասավորության պայմաններում: Սակայն այս տիպի բոլոր հուշարձաններում էլ հայ վարպետները չեն հեռացել ավանդական ձևերից, չեն խախտել տրոմպները 45° տակ դնելու հիմնական սկզբունքը: Դժվար չէ տեսնել, որ նման լուծման ժամանակ դեպի արևելք և արևմուտք ուղղված նիստերը ունեին անհամեմատ ավելի մեծ երկարություն: Ինչ վերաբերում է երկրորդ շարքի տրոմպներին, ապա դրանք լիովին կրկնում են լավ հայտնի ավանդական ձևերը: Այսպիսով, այս տիպի գմբեթները, ըստ էության, կազմված են որոշ հեռավորության վրա դրվող երկու կիսագմբեթներից, որոնք միացված են որմնածքի սահուն հատվածների միջոցով:

Այսպես է մշակված Ներսեհ Կամսարականի կառուցած եկեղեցու գմբեթը Թալիհուն, որի գմբեթատակ տարածությունը ոչ թե քառակուսի է, այլ կողերի 4 : 5 հարաբերությամբ մի ուղղանկյուն տարածություն: Ավելի ցայտուն է դրսևորվել նույն այս մոտեցումը Դորբանտում, որտեղ գմբեթատակ տարածությունը հյուսիս-հարավ ուղղությամբ էլ ավելի ձգված մի ուղղանկյուն է՝ կողերի 3 : 4 հարաբերությամբ:

Գմբեթատակ տարածության անհավասար կողեր ունենալը իր անմիջական ազդեցությունն է ունենում գմբեթակիր կամարների ձևերի վրա. չէ՞ որ թռիչքները անհավասար էին, իսկ տրոմպները չէին կարող դասավորված լինել տարբեր մակարդակների վրա: Ինչպես ցույց են տալիս կանգուն հուշարձանները, հայ ճարտարապետները այս հարցը ևս լուծել են առանց բարդացումների: Նրանք պարզապես բարձրացրել են նեղ կողմերի կամարների կենտրոնները (Դորբանտ) և կամ կամարներին տվել որոշակի պայտաձևություն, այնպես, ինչպես տեսնում ենք Թալիհուն: Այս պրոբլեմը ծառացել էր հայ ճարտարապետների առջև նաև այնպիսի բարդ հորինվածքների լուծման ժամանակ, ինչպիսիք էին Ավան-Յոփսիմեհի տիպի կառուցվածքները: Այնտեղ ևս առկա էին անհավասար չափի աբսիդներ, նախախորաններ՝ արևելյան և արևմտյան աբսիդների առջև, և այնտեղ ևս կոնստրուկտիվ անհրաժեշտություն էր գմբեթատակ տարածությանը ոչ թե քառակուսի, այլ ուղղանկյուն ձև տալը, հարցեր, որոնց մենք կանդրադառնանք հետագայում, երբ կվերլուծենք Ավան-Յոփսիմեհի տիպի կառուցվածքները:

Դառնալով մեզ հետաքրքրող տիպերին, նշենք նաև, որ վերը հիշատակված կոնստրուկտիվ առանձնահատկությունները իրենց որոշակի դրսևորումն են գտել նաև հուշարձանների ծավալային ձևերում, թեև ակնհայտ են այն ճիգերը, որ գործադրել են վարպետները՝ մեղմելու թմբուկների նիստերի միջև եղած տարբերությունները: Բայց և այնպես պետք է ասել, որ գմբեթակիր կամարների ան-

հավասար թռիչքները իրենց որոշակի դրսևորումն են գտել թմբուկների արտաքին ցածրանիստ հենարանների ձևերում: Այսպես, եթե ճիշտ քառակուսի գմբեթատակ տարածության դեպքում թմբուկի պատվանդանը ևս քառակուսի եզրաձև ուներ, ապա այժմ այն ուղղանկյուն է, և որպեսզի նրա եզրերը դուրս չգան խաչաթևերի հատման ակնյուններից, վարպետները առանձին դեպքերում կտրել են պատվանդանի անկյունները, ինչպես տեսնում ենք այդ Թալիհուն, նրան տալով 12 նիստ ունեցող անկանոն բազմանիստի ձև:

Գմբեթատակ այս պատվանդաններն առհասարակ էական նշանակություն ունեն հուշարձանների ծավալային ձևերի մշակման ժամանակ, և մի փոխանցող տարր են խաչաթևերի և թմբուկների բազմանիստ ծավալների միջև: Համարյա բոլոր հուշարձաններում դրանք ունեն ցածրադիր քառակուսի պրիզմաների ձև, որոնց ճակատներին էլ հպվում են խաչաթևերի ծածկերը: Բազմանիստ խաչաթևերի դեպքում նրան են հպվում վրանաձև ծածկերի նիստերը, իսկ ուղղանկյուն խաչաթևերի ժամանակ՝ երկլանջ ծածկերի թեքադիր կողերը: Գմբեթակիր քառակուսու անկյունային մասերը, որոնք ըստ էության պարփակում էին տրոմպները, սովորաբար ծածկվում են երկլանջ կղմինդրյա ծածկով. նման ծածկեր իրենց նախնական ձևով պահպանվել են Կարմրավորում: Այն հուշարձաններում, որտեղ կառուցվածքն ամբողջությամբ պարփակված է միասնական ծավալի մեջ (Արզնի, Պեմզաշեն), գմբեթակիր ծավալները կամ չեն արտահայտվում բնավ (Արզնի) և կամ արտահայտվում են շատ թույլ:

Թմբուկների նիստերի թիվը (8) ըստ էության կանխորոշված էր տրոմպային կոնստրուկցիաների առկայությամբ, թեև, պետք է նշել, որ նույն այդ եզրաձևը պահպանվում է նաև առազաստային փոխանցման դեպքում (Դաշտադեն): Ինչ վերաբերում է նիստերի բացարձակ չափերին, ապա վարպետները մեծ զգուշություն են ցուցաբերում տրոմպային կոնստրուկցիաների հարցում, և, որպես կանոն,

անկյունագծային ուղղությամբ դասավորված միատերք միշտ էլ ավելի փոքր են, քան մյուս միատերքը:

Գմբեթների սֆերաները, որպես կանոն, ծածկվել են կղմինդրյա սֆերիկ ծածկերով, ընդ որում կղմինդրների առաջին շարքերը երկաթյա գամերի միջոցով ամրացվել են ծածկի կրաբետոնին: Կղմինդրների առաջին շարքը զգալիորեն դուրս է եկել թմբուկի քիվի վերնասալի նկատմամբ և դրանով ապահովել ջրի հոսալի հեռացումը (Կարմրավոր):

Կառուցվածքների արտաքին հարդարանքը շատ զուսպ է և միայն հիմնական հանգույցներն են շեշտվում այս կամ այն դեկորատիվ տարրերով: Այս բանն իր որոշակի դրսևորումն է գտնում հուշարձանների տարբեր ճակատներում, ընդ որում առավել մեծ ուշադրության են արժանացել հարավային և արևմտյան ճակատները, մինչդեռ հյուսիսային ճակատներում հաճախ չի լինում և ոչ մի բացվածք:

Շքանուտքեր համեմատաբար քիչ են հանդիպում: Ճարտարապետները լավ էին գիտակցում, որ այս ոչ մեծ կառուցվածքներում շքանուտքերը կարող են ներդաշնակ չլինել, չմերվել հուշարձանների գողտրիկ ձևերին, ինչպես այդ իրոք տեսնում ենք Մանկանոցում:

Դեկորատիվ զարդածների մոտիվները պարփակվում են հիմնականում VI-VII դարերի շրջանակներում ընդհանրացված ձևերի սահմաններում: Համեմատաբար ավելի ճոխ մշակում են ստանում մուտքերի բարավորները, որտեղ, սովորաբար, տեղավորվում է բարավորի ամբողջ բարձրությունը գրավող ծաղկած խաչի բարձրաքանդակը: Այն, ըստ էության, հանդես է գալիս որպես պահպանիչ խորհրդանշան՝ կոչված պահպանելու եկեղեցին չար ուժերից: Առանձին հուշարձաններում այդ խաչերին փոխարինում են կտիտորական կոմպոզիցիաները (Պեմզաշեն):

* * *

Հայկական կենտրոնագմբեթ համակարգերի մեջ առավել պարզ հորինվածքներ են մեզ հետաքրքրող հուշարձանները և, ըստ էության,

դրանց հիման վրա են ծագել ու զարգացել մնացած բոլոր կենտրոնագմբեթ քառաբսիդ սիստեմները: Կոնստրուկտիվ որոշ տարբերությունները բնավ չեն խախտում ոճական այն արտակարգ միասնությունը, որն այնքան բնորոշ է տվյալ տիպի համար: Այս կառուցվածքները, որոնցից և ոչ մեկը նույնությամբ չի կրկնում արդեն հայտնի ձևերը, իրենց յուրովի տեղն ունեն հայկական ճարտարապետության մեջ առհասարակ և ուշագրավ երևույթ են համամարդկային ճարտարապետության պատմության մեջ:

Պատկերացնելու համար վաղմիջնադարյան հայկական ճարտարապետության մեջ մշակված այս կարգի հուշարձանների ավանդի նշանակությունը գմբեթավոր հորինվածքների կազմավորման գործում ընդհանրապես, անհրաժեշտ է գեթ մի թուուցիկ հայացք նետել վաղմիջնադարյան ընդհանուր ճարտարապետության վրա, տեսնելու համար, թե իսկապես ինչ կար այլ երկրներում և ինչ ճանապարհ է անցել փոքր խաչածն հուշարձանների մշակումը Բյուզանդիայում, Առաջավոր Ասիայում և Հայաստանին հարևան այլ երկրներում:

Ուսումնասիրությունը պարզում է մի խիստ ուշագրավ հանգամանք. ամբողջ վաղմիջնադարի ընթացքում խաչածն տիպերը չեն ստանում քիչ թե շատ էական զարգացում ոչ մի այլ երկրում, բացի Հայաստանից, և միայն Հայկական լեռնաշխարհում է, որ տեսնում ենք այնքան բազմազան, այնքան բարձր գեղարվեստականությամբ հագեցած կառուցվածքներ:

Հռոմեական ճարտարապետության մեջ գմբեթավոր հորինվածքների զարգացումը ընթացավ հիմնականում ութանիստ և բուրածն հիմք ունեցող գմբեթների կոնստրուկտիվ լուծումների շրջանակներում, և եզակի օրինակներ կարելի է նշել միայն, որտեղ գմբեթը հենվում է քառակուսի հիմնատակի վրա: Էլ ավելի հազվադեպ են պարզ խաչաթև հորինվածքները: Մասնագիտական գրականության մեջ սովորաբար հիշատակվում են ուշ հռոմեական երկու եռաբսիդ դամբարաններ,

որոնցից մեզ են հասել հատակագծերը միայն և իրավացիորեն ենթադրվում է, որ դրանք ծածկված են եղել փայտով¹³:

Բյուզանդական ճարտարապետության մեջ պարզ խաչաձև կառուցվածքները դարձյալ հիմնականում առնչվում են դամբարանային թեմայի հետ և դարձյալ խիստ հազվադեպ են, համեմատած այլ տիպերի հետ: Միայն Հայաստանի արևմտյան սահմանակից շրջաններում են պարզ խաչաձև տիպերը քիչ թե շատ տարածում գտնում: Այս տիպը որոշ տարածում է գտնում նաև բյուզանդական մկրտարաններում, կառուցվածքներ, որտեղ դամբարանների հետ միասին խաչի խորհրդանշանը որոշակի տեղ էր գրավում: Արդեն IV դարի կեսերին խաչաձև կառուցվածքները դիտվում էին որպես խաչի սիմվոլի մի դրսևորում, և այս հանգամանքը իր որոշակի կնիքն էր դնում նաև աղոթարանների ձևերի վրա: Հիշենք Գրիգոր Նյուսացու հայտնի նամակը Իկոնիայի Ամֆիլոս եպիսկոպոսին, որտեղ պարզապես նշվում է կառուցվելիք վկայարանին խաչի ձև տալու անհրաժեշտությունը և կամ բյուզանդական եվդոկիա թագուհու պահանջը, որպեսզի Գազա քաղաքում, հեթանոսական տաճարի փլատակների տեղում կառուցվելիք եկեղեցին ունենա խաչի ձև:

Կոստանդնուպոլսի ճարտարապետական դպրոցից մեզ է հասել ընդամենը երկու կառուցվածք. առաջինը Մակրիկայեի շրջանաձև գետնափոր դամբարանն է, որտեղ խաչը ներգծված է շրջանագծին¹⁴, և երկրորդ՝ մի պարզ քառաբսիղ կառուցվածք, որից մեզ են հասել պատերի ներքևի մասերը միայն¹⁵:

Խաչաձև դամբարանային կոմպոզիցիան հանդիպում է և՛ Ռավենայում, և՛ Սիրիայում: Ռավենայից նշենք Գալա Պլացիդի դամբար-

անը (440թ.)՝ ուղղանկյուն խաչաթևերով զմբեթածածկ մի կառուցվածք, իսկ սիրիական հուշարձաններից՝ Անտիոքի մոտ գտնվող 337թ. թվագրվող խաչաձև, ընդարձակ դամբարան-եկեղեցին¹⁶: Երկու կառուցվածքների համար էլ խիստ բնորոշ է աբսիդների բացակայությունը:

Ակնհայտ է դառնում, որ այստեղ հիմնականը եղել է խաչին, նրա ուղղանկյուն թևերին ընդօրինակելու ձգտումը: Կասկած չի մնում, որ բյուզանդական շենքերն այդ, կառուցված խաչի սիմվոլիկ ձևերով, միայն և միայն դամբարանային շենքեր են և նախատեսված չէին ծիսական արարողությունների համար: Իսկ Հայաստանում եկեղեցին վաղուց արգելել էր թաղումներ կատարել և սարկոֆագներ դնել եկեղեցու ներսում: Փոքր խաչաձև եկեղեցիներն այդ, ըստ էության, մեմորիալ հուշարձաններ էին՝ կառուցված մահացած իշխանի գերեզմանի վրա կամ նրա մոտ, և, դեռևս անտիկ ավանդույթների համաձայն, տարին ընդամենը մեկ կամ մի քանի անգամ միայն այստեղ ծիսակատարություններ էին արվում: Այստեղից էլ աբսիդի անհրաժեշտությունը հայկական եկեղեցիներում, այստեղից էլ նրանց բնույթի սկզբունքային տարբերությունը բյուզանդական շենքերից:

Բյուզանդական ճարտարապետության մեջ զգալի տարածում են գտնում նաև խաչաձև մկրտարանները: Նշենք Ստորիայի մկրտարանը, կառուցված IV դարի կեսերին¹⁷: Խերսոնեսում, Ղրիմի այս նշանավոր քաղաքում, պահպանվել են ևս մի քանի խաչաձև կառուցվածքներ: Սակայն նրանց թվագրությունը վիճելի է և չի կարելի անվերապահորեն վաղ շրջանին վերագրել¹⁸:

Բյուզանդական ճարտարապետության մեջ, ինչպես նշվեց վերը, պարզ խաչաձև

¹³ Սբ. Սիկստի և սբ. Ցիցիլիայի դամբարանը Հռոմի մոտ, սբ. Սոտերի և սբ. Սիմֆորոզսի մատուռը Տիրուրտինյան ճանապարհի վրա: A. Grabar, *Martyrium*, Paris, vol. I, 1946, p. 60. Rivoira, *Lombardie Architecture*, vol. II, Oxford, 1933, p. 345.

¹⁴ Bulletin Correspondence Hellinique, Paris, 1922, p. 358.

¹⁵ J. E. Ebersolt, *Monuments d'architecture Byzantine*, Paris, 1934, p. 41.

¹⁶ Lassus, *L'église cruciforme de Kaoussie Antioch-on-the-Orontes*, II, Paris, 1938, p. 35.

¹⁷ Ч. Бошивич, *Архитектура среднег века*, Београд, 1957, стр. 18.

¹⁸ А. Л. Якобсон, *Средневековый Крым*, М.-Л. 1964, стр. 24.

հորինվածքները քիչ թե շատ համախմբված ձևով հանդես են գալիս առավելապես Արևմտյան Հայաստանի սահմանակից շրջաններում, և հատկապես Լիկոնիայում (Բինբիրքիլիսե): Մի շարք այլ տիպերի (բազիլիկա, օկտոգոն) հետ միասին այստեղ հանդիպում են նաև պարզ խաչաթև կառուցվածքներ, որոնց ձևերն, ինքնին վերցրած, էական հետաքրքրություն են ներկայացնում: Սակայն դժվար չէ նկատել, որ կոնստրուկտիվ տեկտոնիկ հարցերում կառուցողները խիստ էական դժվարությունների են հանդիպել քառակուսի հիմնատակի վրա գմբեթ դնելու գործում և, ըստ էության, ամեն ինչ արված է տրոմպային կամ առագաստային փոխանցումներից խուսափելու և դրանք արխիտրավային հեծանքներով փոխարինելու կամ բուն քառակուսի հիմնատակը արդեն հատակագծում ութանիստի վերածելու ուղղությամբ: Այս տեսակետից խիստ բնորոշ է խաչաձև կառուցվածքներից մեկը, որտեղ ակնհայտ է օկտոգոնի և խաչի սինթեզը, երբ խաչաթևերը պարզապես հպված են ութանկյան համապատասխան կողերին, և գմբեթը անմիջականորեն նստած է ներքևից բարձրացող օկտոգոնի վրա: Էլ ավելի տարօրինակ են կառուցվածքի ընդհանուր համաչափությունները: Թմբուկն այստեղ համարյա նույն բարձրությունն ունի, ինչ որ խաչաթևերը, մի բան, որն ստեղծում է վերջիններիս՝ երկրորդական նշանակություն ունենալու պատրանքը, ու այն տպավորությունն է ստացվում, որ այստեղ հիմնականը, գլխավորը կենտրոնական գմբեթակիր ութանիստն է, և խաչաթևերը հպված են նրան ներքին տարածությունները մեծացնելու համար միայն:

Ակնհայտ է դառնում, որ նման հորինվածքների մշակումը չէր կարող լինել գմբեթավոր խաչաձև հորինվածքների տրամաբանական զարգացման արգասիք, և կառուցող վարպետները պարզապես ընդօրինակել են հայտնի կոմպոզիցիաները, սինթեզել նրանց առանձին ձևերն ու տարրերը, հարմարեցրել դրանք փոքր կառուցվածքներին, հանգամանք, որը և ի վերջո բերել է տրամաբանական

համաչափությունների նման խախտումների: Ճարտարապետական մշակույթի զարգացման հիմնական կենտրոններից հեռու, դժվարամատչելի լեռնաշղթաներով եզրափակված այս երկրամասի հուշարձաններն, ըստ էության, ոչ այլ ինչ են, քան բյուզանդական և հայկական, բարձր գեղարվեստականության հասած, հորինվածքների գավառական դրսևորում, և միանգամայն իրավացի են Ռամզեյն ու Բելլը, երբ գրում են, որ խոսք անգամ չի կարող լինել ինչ-որ տեղական էվոլյուցիոն զարգացման մասին: Տիպերի բազմազանությունը, նրանց կոնստրուկտիվ կողմի խիստ թույլ մշակվածության պայմաններում, անվերապահորեն վկայում է այս ամբողջ խումբ հուշարձանների ածանցյալ բնույթի մասին: Եվ եթե բազիլիկատիպ կառուցվածքների ձևերի հարցում նրանց համար հիմնական ելակետ են հանդիսացել բյուզանդական և հատկապես սիրիական հուշարձանները, ապա գմբեթավոր կառուցվածքների մշակման ժամանակ բյուզանդական ձևերի հետ միասին ակնհայտ են կովկասյան և, հատկապես, հայկական ճարտարապետության մեջ մշակված որոշ ձևերի արձագանքները: Ահա այս պայմաններում ոչ մի կերպ չի կարելի համաձայնել Գույերի հետ, որը Կովկասի և, հատկապես, հայկական գմբեթավոր հորինվածքների սկզբնաղբյուրը փորձում է տեսնել բյուզանդական ճարտարապետության մեջ ընդհանրապես և Բինբիրքիլիսեի խաչաձև կառուցվածքներում՝ մասնավորապես:

Այսպիսով, պարզ է դառնում, որ վաղբրիստոնեական ճարտարապետության մեջ, բյուզանդական հսկայածավալ կայսրության տարածքում, պարզ խաչաձև կառուցվածքների տիպերի զարգացած չլինելը բնավ էլ պատահական չէր կարող լինել: Բյուզանդական ճարտարապետության մեջ այդ թեման տեղ է գտել բացառապես դամբարանային և մկրտարանային կառուցվածքներում, ընդ որում այս վերջին դեպքում խիստ էական էր օկտոգոնային կոմպոզիցիաների համեմատաբար լայն տարածումը: Եվ երբ նույն այս խաչաձև տիպը այնպիսի կատարելագործման

է հասել Հայաստանում, որտեղ առկա են մինչև վերջ լուծված տեկտոնիկ, կոնստրուկտիվ տեսակետից հիանալի մշակված բազմաթիվ հուշարձաններ, մի՞թե որևէ խոսք կարող է լինել բյուզանդական ակունքների, բյուզանդական ազդեցության մասին: Ինչ վերաբերում է պարզ խաչածև տիպի հորինվածքների թվագրության հարցին, ապա չպետք է մոռանալ, որ IV դարի երկրորդ կեսով է թվագրվում Աղցի խաչածև դամբարանը, IV-V դարերի սահմանագծով՝ Անիի ժայռափոր խաչածև դամբարանները, և V դարի վերջով՝ Եջմիածնի խաչածև, բարդ հորինվածք ունեցող տաճարը, մի հուշարձան, որի զարգացած ձևերը կասկած չեն թողնում, որ առնվազն V դարում Հայաստանում լավ հայտնի էին պարզ խաչածև հորինվածքները:

Հայկական փոքր խաչածև կառուցվածքներից, թե՛ իրենց հատակագծային լուծումներով և թե՛ կոնստրուկտիվ սկզբունքներով, անհամեմատ ավելի մոտ են վրացական հուշարձանները, որոնցից, դժբախտաբար, մեզ են հասել սակավաթիվ օրինակներ:

Հնագույն շրջանի կառույցներից է Ձվելի Գավազին, որը թվագրվում է VI դարի երրորդ քառորդով: Ըստ իր հատակագծային ձևի, այն ընդհուպ մոտենում է Հայաստանում V դարի վերջում հիմնադրված Ծովիզին, թեև Ձվելի Գավազիի պատերը ևս, և հատկապես նրանց վերին մասերը, արմատական վերակառուցման են ենթարկվել ավելի ուշ ժամանակներում:

Ի հակադրություն այլ կառուցվածքների, համարյա առանց որևէ փոփոխության, մեզ է հասել Սամցրիսին, VII դարի ուղղանկյուն խաչաթևերով այն գողտրիկ հուշարձանը, որը թե՛ իր հատակագծային, թե՛ կոնստրուկտիվ ձևերով մոտ է հայկական հուշարձաններին: Բացի նշված հուշարձաններից, տարբեր ուսումնասիրողների կողմից V-VI դարերով են թվագրվում Ջանենին, Դավիդիանին, Շիոմ-գվիմեն, Մանգլիսին և Կիսիսխևին, կառուցվածքներ, որոնց թե՛ հատակագծային ձևերը, և թե՛ հատկապես կոնստրուկտիվ լուծումները որոշակիորեն վկայում են նրանց՝ ավելի ուշ շրջանում կառուցված լինելու մասին: Նշված բոլոր հուշարձաններից իր ճարտարապետա-

կան ձևերով աչքի է ընկնում Սամցրիսին: Այն իրավամբ դասվում է վրացական ճարտարապետության դասական հուշարձանների թվին և հիանալի բնորոշում VII դարի վրացական ճարտարապետության ոճական ուղղությունը:

Ըստ իր հատակագծային ձևերի, Սամցրիսին մոտենում է Կարմրավորին, Լմբատին և այլ ուղղանկյուն խաչաթևեր ունեցող հուշարձանների: Կոնստրուկտիվ տեսակետից նրա և հայկական հուշարձանների միջև չկա ոչ մի սկզբունքային տարբերություն, չհաշված Սամցրիսիի տրոմպների համեմատաբար բարձր դասավորությունը, որը և զգալիորեն տարբերում է նրա թմբուկի ձևերը հայկական հուշարձանների թմբուկներից:

Այն դեպքում, երբ Հայաստանում հիմնական տրոմպները սովորաբար տեղավորվում են գմբեթակիր կամարների վերին հարթությունների վրա, Սամցրիսիում տրոմպները զգալիորեն բարձրացված են, և թմբուկի կեսը կազմում են գմբեթակիր կամարների վրա դրված պատերը, այսինքն այստեղ փաստորեն շարունակվում է բարձրանալ գմբեթակիր քառակուսին և զգալի բարձրությունից հետո միայն չորս փոխուղղահայաց պատերով ստացվող այդ մասի անկյուններում դրվում են տրոմպները: Հենց այս է պատճառը, որ ութանկյուն թմբուկն ունի խիստ ցածրանիստ համաչափություններ. նրա բարձրությունը հավասար է ճիշտ և ճիշտ գլխավոր տրոմպների բարձրությանը: Այս տրոմպներից անմիջապես վեր դրված են 8 փոքր տրոմպներ, որոնք, ինչպես այդ տեսանք նաև հայկական հուշարձաններում, կազմում են գմբեթի կիսասֆերայի առաջին շարքի օրգանական մասը:

Հիմնական տրոմպների նման դասավորությունը կոնստրուկտիվ տեսակետից, անշուշտ, ոչ մի բանով չի կարելի արդարացնել: Ընդունելով գմբեթի ծանրության զգալի մասը, տրոմպները իրենց հիմնատակի ութ կետերում էլ փոխանցում են այդ ճիգերը հուշարձանի ծավալներին: Եվ եթե հայկական հուշարձաններում գմբեթակիր կամարների և գմբեթարդների վերի հարթությունների վրա գտնվող տրոմպ-

ները փոխանցում են ճիգերը անմիջականորեն հուշարձանի հիմնական ծավալներին, գմբեթարդներին և նրանց միջոցով կառուցվածքի արտաքին պատերին, Սամցևրիսիում տրոմպներին ըստ էության չի հակադրվում ոչ մի կոնստրուկտիվ տարր և միայն որմածքի, կրաշաղախի ամրությունն է, որ ապահովում է հուշարձանի կայունությունը: Նման լուծումը, անշուշտ, չի կարող ընդունելի լինել կոնստրուկտիվ տեսակետից և պատահական չէ, որ այն չի կրկնվում ոչ մի այլ կառուցվածքում: Սակայն, չնայած այս ամենին, Սամցևրիսին մնում է վրացական ճարտարապետական մշակույթի ամենանշանավոր հուշարձանների շարքում և ակնհայտորեն վկայում այն սերտ, ստեղծագործական համագործակցության մասին, որ կար այդ ժամանակ երկու ժողովուրդների միջև:

Մենք նշեցինք վաղ միջնադարում տարբեր երկրներում մշակված պարզ խաչածև հորինվածքների հիմնական տիպերը, տեսանք, թե ինչպես տարբեր երկրներում նույն այս ճարտարապետական թեման տարբեր մեկնաբանություններ է ստանում, տարբեր ձևերով դրսևորվում: Դրա հետ միասին պարզ դարձավ նաև, որ վաղ միջնադարում և ոչ մի երկրում խաչածև հորինվածքները այնպիսի զարգացում չեն ապրել, ինչպես Հայաստանում, և ոչ մի տեղ չեն հանդիպում հնավանդ ձևերի տրամաբանական զարգացման այն փուլերը, որոնք այնքան ակնհայտորեն դրսևորվում են Հայաստանում:

Այս ամենը որոշակի հիմքեր է տալիս պնդելու, որ թեև փոքր խաչածև հորինվածքները, շնորհիվ իրենց կոնստրուկտիվ մեծ առավելությունների և խաչի խորհրդանշանի հետ ունեցած որոշակի առնչությունների, կարող էին ծագել և միմյանցից անկախ զարգացում ապրել քրիստոնեական աշխարհի տարբեր ծայրերում, բայց և այնպես ոչ մի երկրում այդ տիպը չի ունեցել այնպիսի տարածում և այնպիսի տարբեր, չկրկնվող դրսևորումներ, ինչպես Հայաստանում: Մենք իրավամբ կարող

ենք ասել, որ V-VII դարերում հատկապես հայկական ճարտարապետության մեջ այդ հորինվածքը գտավ իր առավել բարձր գեղարվեստական մարմնավորումը և բացառված չպետք է համարել, որ հայ ճարտարապետների և վարպետների հետ միասին, որոնց փառքը հայտնի էր հայրենի երկրի սահմաններից դուրս, որոշ ձևեր տեղ գտան ինչպես հարևան երկրներում, այնպես էլ անհամեմատ ավելի հեռավոր վայրերում:

Հորինվածքային այս տիպը հայրենի հողի վրա ծնունդ տվեց կենտրոնագմբեթ ձևերի, ընդ որում հայ ճարտարապետները չգնացին այս, մինչև վերջը մշակված տիպի մեխանիկական խոշորացման ճանապարհով, այլ ստեղծեցին այնպիսի կառույցներ, որոնք եղան նոր խոսք, նոր առաջընթաց քայլ ճարտարապետության զարգացման ասպարեզում:

Պատմական հաջորդ շրջանում թեև այս տիպի կառույցները (ինչպես և վաղմիջնադարյան մի շարք այլ տիպեր) աստիճանաբար հետին պլան են մղվում և հետզհետե անհետանում, բայց և այնպես IX - X դարերում դեռևս էական տեղ են գրավում այս հնավանդ հորինվածքների հիման վրա մշակված շենքերը (Սևան, Հայրավանք, Ջարնջա, Մարմաշեն և այլն), ընդ որում մի շարք նորաստեղծ, սինթեզված տիպերում ևս ակնհայտ է փոքր քառաթև հորինվածքների որոշակի ազդեցությունը: XII-XIV դարերում այս կոմպոզիցիան ավելի սակավ է հանդիպում: Հայկական ճարտարապետությունն այս շրջանում հիմնականում սահմանափակվում էր երկու գլխավոր տիպի կառույցներով՝ գմբեթավոր սրահներով և ներքին խաչածև հուշարձաններով, որոնք և հնարավորություն էին տալիս կառուցել թե՛ զգալի չափեր ունեցող տաճարներ (Սանահին, Հաղբատ) և շատ փոքրածավալ շենքեր: Սակայն նույնիսկ այս պայմաններում հայ ճարտարապետները չեն մոռանում հնավանդ հորինվածքը, որը և հանդես է գալիս մի շարք գոլտրիկ, խիստ յուրովի հուշարձաններում (Մակարավանք):

ՔԱՌԱԽՈՐԱՆ ԳՄԲԵԹԱՎՈՐ ՔԱՌԱԿՈՒՍԻ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐ

Կենտրոնագմբեթ հորինվածքների հետագա զարգացումն ընթացավ հիմնականում ներքին տարածությունների մեծացման ուղղությամբ: Սակայն այդ բնավ էլ բացարձակ չափերի մեխանիկական ավելացում չէր. փոքր խաչաձև կառուցվածքների չափերը չէին անցնում որոշ սահմանից: Ոչ խաչաթևերի երկարության ավելացումը, ոչ էլ աբսիդների առջև ուղղանկյուն, թաղածածկ հատվածների, նախախորանների տեղավորումը զգալի չմեծացրեցին եկեղեցիների ծավալը: Մյուս կողմից՝ ներքին տարածությունների նման ուժեղ տրոհումը բնավ հարազատ չէր հայ ճարտարապետության ավանդույթներին, և Հայաստանում երբեք չմշակվեցին այնպիսի խաչաձև հորինվածքներ, ինչպիսիք տեսնում ենք, օրինակ, բյուզանդական ճարտարապետության մեջ (Անտիոք), որտեղ կառուցվածքի խաչաթևերի երկարությունը մի քանի անգամ գերազանցում է նրանց լայնությանը:

Հայաստանում զարգացումն ընթացավ կենտրոնական գմբեթատակ տարածության մեծացման ուղղությամբ: Այս հանգամանքն անշուշտ վերաբերում է միաբջիջ տիպին, այսինքն այն կառուցվածքներին, որտեղ գմբեթը անմիջականորեն հենվում էր արտաքին պատերի վրա: Վերը նշված գմբեթավոր հորինվածքների երկրորդ տիպը (չորս կենտրոնական գմբեթակիր հենարաններով), որի համար նախատիպ էր հանդիսացել ժողովրդական բնակելի տունը և որն իր յուրովի դրսևորումն էր գտել արդեն V դարի վերջում վերակառուցված Էջմիածնի Մայր տաճարում, կենտրոնագմբեթ հորինվածքների շրջանակներում էական զարգացում չստացավ: Ինչպես կտեսնենք, հատկապես միաբջիջ տիպը հանդիսացավ հայկական կենտրոնագմբեթ հորինվածքների հիմնական

ատաղձը, և նրա հիման վրա է, որ ստեղծվեցին բազմաթիվ այլ տիպեր: Սակայն այստեղ ևս առկա էին տիպին յուրահատուկ դժվարություններ, որոնք թելադրվում էին գմբեթի և կառուցվածքի տարածքի բացարձակ չափերի փոխադարձ պայմանավորվածությամբ. հուշարձանի չափերը չէր կարելի մեծացնել, չավելացնելով գմբեթի տրամագիծը: Այս հանգամանքը սերտորեն առնչվում է փոքր քառաթև տիպի հուշարձանների բացարձակ չափերի մեծացման անհնարինության հետ: Վերը նշվեց, որ այստեղ չափերի խիստ մեծացման ժամանակ գմբեթակից տրոմպների հորիզոնական ճիգերի փոխանցման հանգույցները ստացվում են աբսիդների պատերից զգալի հեռավորության վրա, տեղափոխվում են դեպի գմբեթարդի գագաթը և, այսպիսով, աբսիդների պատերը փաստորեն չեն մասնակցում հակազդումների չեզոքացման գործին: Փոքրածավալ հուշարձաններում այս հանգամանքը էական նշանակություն չուներ. այնտեղ թե՛ հակազդումներն էին փոքր, թե՛ նրանց տեղաբաշխումը հեռու չէր կողային խաչաթևերի պատերից: Այս պայմաններում մնում էր միայն մեկ ելք՝ կենտրոնական գմբեթակիր տարածության ավելացման հետ միասին որոշել կողային աբսիդների չափերը՝ ելնելով տրոմպների հորիզոնական հակազդումների տեղաբաշխումից, այսինքն կողային աբսիդներին այնպիսի չափեր տալ, որպեսզի նրանք կարողանան իրենց վրա կրել տրոմպների հորիզոնական ճիգերը: Ահա այս նախադրյալներից ելնելով՝ հայ ճարտարապետները մշակեցին Մաստարայի տիպը, կոնստրուկտիվ մի լուծում, որտեղ առանձնապես ակնհայտ է հայ ճարտարապետների ինժեներական մտքի ամբողջ խորությունը: Այսպես ստեղծվեց այն հորինվածքը, որը

բնորոշվում է հոյակապ, լայն ու ընդարձակ ներքին տարածություններով և նրա լայնատարած ինտերյերը չի մասնատվում և ոչ մի կողմնակի տարրով:

Ա. ՔԱՌԱՆՈՐԱՆ ԳՄԲԵԹԱՎՈՐ ՔԱՌԱՎՈՒՄԻ ՀՈՒՇԱՐՉԱՆՆԵՐ՝ ԱՌԱՆՅ ԳՄԲԵԹԱՎԻՐ ՄՈՒՅԹԵՐԻ

Այս տիպի եկեղեցիների ամբողջական ներքին տարածության վրա գերիշխում է գմբեթի վերասլաց ծավալը, և ներս մտնողի առջև բացվում է մի վեհ տեսարան, որն առավել քան որևէ այլ տիպ աչքի է ընկնում ինտերյերի արտակարգ միասնականությամբ: Այս հորինվածքին պատկանող ընդամենը չորս հուշարձան է հասել մեզ. դրանք են Մաստաբան, Ոսկեպարը, Արթիկը և Հառիճը: Կառուցվածքներ, որոնցից և ոչ մեկը նույնությամբ չի կրկնում մյուսին, թեև բոլոր տիպերում էլ պահպանված են մինույն կոնստրուկտիվ սկզբունքները:

Առավել բարձր գեղարվեստականությամբ, կոնստրուկտիվ հարցերի լուծման արտակարգ համարձակությամբ է տոգորված Մաստարայի ս.Հովհաննես տաճարը: Այն հնագույնն է այս տիպի կառուցվածքների շարքում, և այստեղ արդեն առկա են այն հիմնական, հստակ սկզբունքները, որոնք ելակետ դարձան մյուս հուշարձանների համար կոնստրուկտիվ ձևերի մշակման ժամանակ: VI-VII դարերի ոճական ուղղությանն այնքան բնորոշ այս տիպը հաջորդ պատմական շրջաններում առանձնակի զարգացում ապրեց: Այն կրկնվեց միայն մեկ անգամ, թագավորանիստ Կարսի տաճարում, X-XI դարերում, երբ ճարտարապետության զարգացումն ընթացավ համեմատաբար փոքր հորինվածքների մշակման շրջանակներում. այս տիպն արդեն չէր կարող լայն տարածում գտնել, սակայն արտակարգ նշանակություն ունեցավ վաղմիջնադարյան տիպերի մշակման գործում և, ինչպես կտեսնենք ներքևում, հատկապես դրա հիման վրա մշակվեցին Ավան-Հռիփսիմե շարքի հուշարձանները:

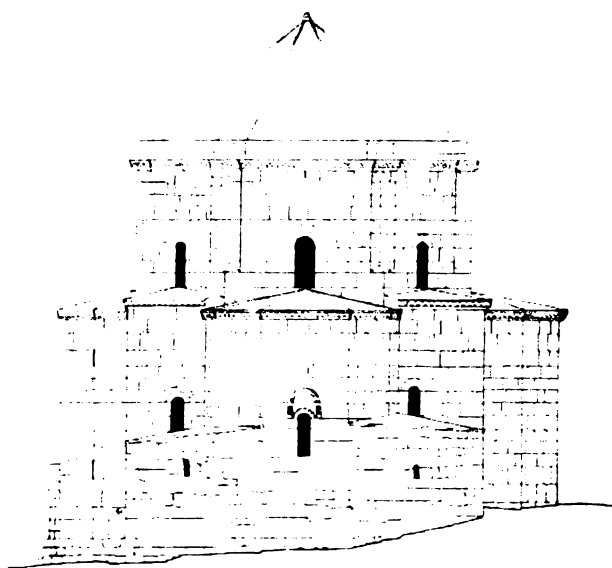
ՄԱՍՏԱՐԱ

Հուշարձանը գտնվում է Արագածոտնի մարզի Մաստարա գյուղի եզրին, գերիշխելով գյուղական բնակավայրի ամբողջ կառուցապատման վրա: Այն մեզ է հասել համարյա անաղարտ վիճակում և, բարեբախտաբար, ոչ մի հետագա վերակառուցում չի աղճատել նրա հոյակապ ձևերը: Առանձին մանր վերանորոգումները, որոնցից առավել նշանակալիցն է XIX դարում տանիքները սալերով ծածկելը, չեն փոխում ընդհանուր տպավորությունը: Իսկ ինչ վերաբերում է տաճարի ներքին ձևավորմանը, ապա, ճիշտ է, այստեղ վերակառուցվել է բեմը, իսկ XIX դարում արված սվաղը ծածկում է որոշ մանրամասներ, սակայն դրանք բնավ չեն խաթարում հուշարձանի արտակարգ հանդիսավոր տպավորությունը:

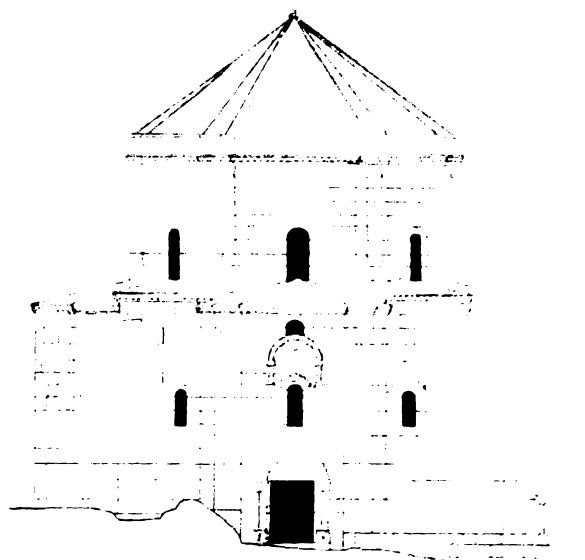
Մաստարայի ս.Հովհաննես տաճարը կառուցված է եռաստիճան որմնախարիսխի վրա: Հիմնական շինանյութն է դարչնագույն տուֆը: Որմածքը կատարված է մեծ խնամքով, և հորիզոնական շարքերը շրջանցում են տաճարը միևնույն բարձրության վրա՝ նրա բոլոր ճակատներում: Լավ նկատելի են հորիզոնական կարանների եզրակոսները: Արտաքին ճակատների առանձին հատվածներ վնասվել են, տեղ-տեղ նկատելի են վերաշարուններ (հատկապես քիվերում), ամբողջովին նոր են շարված թմբուկի քիվից վեր ընթացող երկու շարքերը, որոնք ավելացված են որպես գմբեթի սալածածկ տանիքի հենարան:

* * *

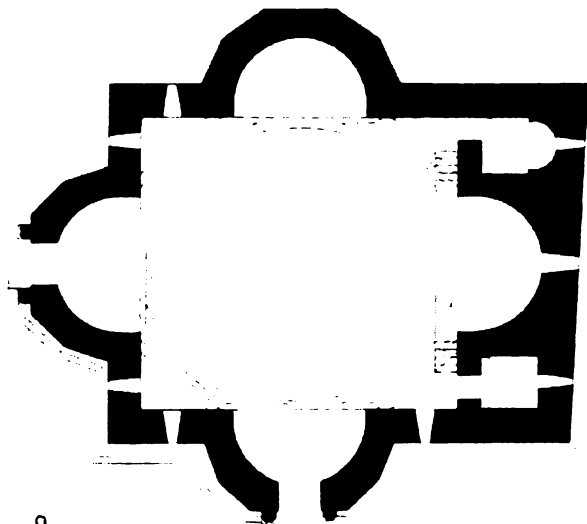
Ըստ իր ճարտարապետական հորինվածքի, տաճարը մի գմբեթակիր քառակուսի է՝ գլխավոր ուղղություններում ուժեղացված աբսիդ-հենախորշերով: Գմբեթակիր տարածությունը որոշ չափով ձգված է արևմուտք-արևելք ուղղությամբ (համապատասխանաբար չափերն են 11, 20 և 12,05մ), որը, սակայն, նկատելի է միայն չափագրական գծագրերում, իսկ իրականում չի զգացվում բնավ: Աբսիդները երիզող կամարները ունեն որոշ



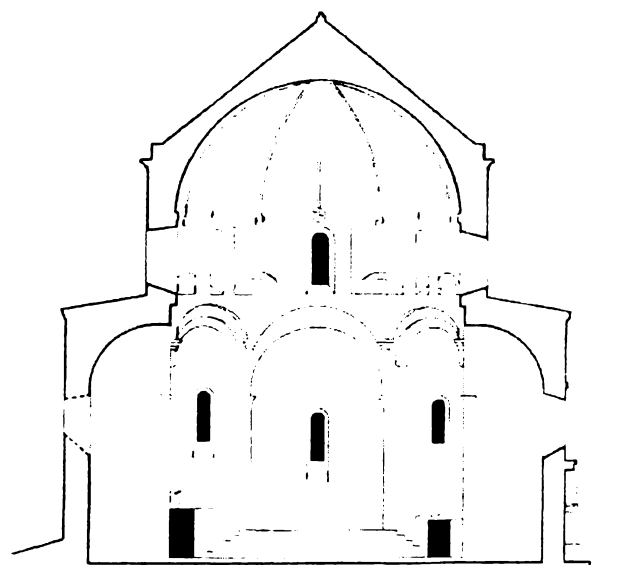
ա



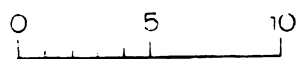
բ



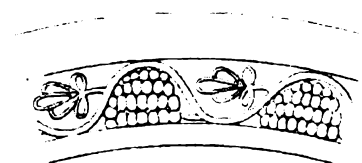
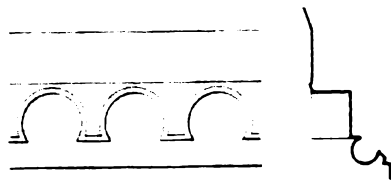
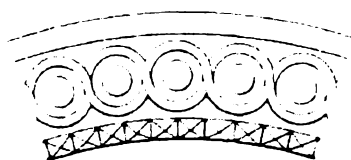
գ



դ



ե



Աղ. 12. Մաստարայի ս. Հովհաննես եկեղեցի ա) արևելյան ճակատը, բ) արևմտյան ճակատը, գ) հատակագիծը, դ) հյուսիս-հարավ կտրվածքը, ե) հարդարանքի մանրամասներ

պայտաձևություն, իսկ կողային ուղղանկյուն հատվածները ծածկված են լայնամիստ տրոմպներով¹, շարված երկար, սեպածև քարերից: Տրոմպներն այնքան լայնաթիղջ են և ուժեղ (նման մեծության կոնաձև տրոմպներ հայտնի չեն և ոչ մի այլ հուշարձանում), որ նրանք, ըստ էության, քիչ բանով են զիջում բուն արսիդներին: Ներքին տարածության արևմուտք-արևելք որոշ ձգվածության հետևանքով տրոմպները ևս որոշ թեքվածք ունեն և սիմետրիկ չեն արսիդների նկատմամբ: Սակայն թեքվածությունն այնքան չնչին է, որ համարյա աննկատ է: Արսիդների և անկյունային տրոմպների կամարներից վեր ընթանում է պրոֆիլավորված պահունակների վրա հենվող կամարների երկրորդ շարքը, որն ունի խիստ որոշակի կոսմոտրուկտիվ նշանակություն: Բանն այն է, որ գլխավոր ուղղություններով տեղավորված արսիդ-հենախորշերի և անկյունային մասերի ուղղանկյուն հատվածների թռիչքները հավասար չեն միմյանց: Վերջիններս ունեն համեմատաբար ավելի փոքր բացվածքներ: Մինչդեռ կանոնավոր բազմանիստ հենարան ստանալու համար առաջնակարգ անհրաժեշտություն էր կրող կամարների թռիչքների հավասարությունը, մի բան, որը և ստացվել է երկրորդ շարքի որմնակամարների միջոցով: Կամարներն ունեն ավելի մեծ թռիչք, քան անկյունային տրոմպները, սակայն ավելի փոքր են, քան արսիդ-հենախորշերի բացվածքները: Այդ է պատճառը, որ նրանց՝ հենարաններ հանդիսացող պրոֆիլավորված պահունակները ունեն որոշ չափով շեղադիր դասավորություն: Այս ութ հավասար թռիչք ունեցող կամարների անկյուններում էլ տեղավորված են ութ, արդեն սիմետրիկ դասավորություն ունեցող, տրոմպներ, որոնք կամարներով ստեղծված ութանկյունը վեր են ածում 16 նիստ

ունեցող բազմանիստի: Վերջինիս վրա էլ բարձրանում է նույնպես 16 նիստ ունեցող թմբուկը: Տաճարն ունի երկու մուտք՝ տեղավորված արևմտյան և հարավային խաչաթևերում: Արևելակողմում հպված են երկու ավանդատներ, որոնցից հյուսիսայինը ունի արսիդ: Հարավային ավանդատան մեջ, լուսամուտից ցած, կա մի փոքր խորշ: Ավանդատները մեկ հարկանի են՝ ծածկված կիսաշրջանաձև թաղերով: Ավանդատների բարավորները մշակված են շրջանակների մեջ առնված հավասարաթև խաչերով: Հիմնական ծավալը լուսավորող բացվածքները տեղավորված են խաչաթևերում և անկյունային ուղղանկյուն հատվածներում, ընդ որում բացի հյուսիսարևմտյան անկյունից, որտեղ կա արևմտյան կողմում բացվող մեկ լուսամուտ, մնացած բոլոր անկյուններում առկա են երկուական լուսամուտներ: Թմբուկի վրա բացված են ութ լուսամուտներ: Երկրի հիմնական կողմերին համապատասխանող նիստերի վրա տեղավորված են մեկական, բավականին մեծ լուսամուտներ, մինչդեռ անկյունագծային նիստերի վրա եղած լուսամուտները ունեն համեմատաբար փոքր չափեր: Թմբուկի վերին եզրին տեղավորված են 16՝ մեկ քարի մեջ փորված տրոմպներ, որոնք ստեղծում են զմբեթի թմբուկի 32 նիստ ունեցող հիմնատակը: Ինչպես սովորաբար հայկական զմբեթակիր կառույցներում, այդ փոքր տրոմպները կազմում են զմբեթի թմբուկի օրգանական մասը և յուրովի փոխանցում են ստեղծում բազմանիստ թմբուկի և բուն զմբեթի սֆերայի միջև: Այդ փոքր տրոմպների բարձրության վրա էլ տեղավորված են զմբեթի սֆերան ձևավորող դեկորատիվ ճառագայթների հիմնամասերը կազմող շրջագարդերը:

Ուշագրավ է վերջիններիս դասավորությունը: Դրանք կազմում են ամբողջ սֆերան ընդգրկող մի մեծ խաչ, ընդ որում ամեն մի խաչաթև կազմված է երեք ճառագայթներից: Խաչաթևերի կենտրոնական ճառագայթները իջնում են հիմնական ուղղություններով բացված լուսամուտների վրա: Նրանցից աջ և

¹ «Տրոմպ» հասկացության օգտագործումն այստեղ, անշուշտ, պայմանական է՝ թելադրված կոնստրուկտիվ ձևերի նմանությամբ: Այստեղ, ըստ էության, ունենք անկյունային ուղղանկյուն հատվածների ծածկի մի ուշագրավ լուծում, որը կրկնում է զմբեթատակ փոխանցումներին բնորոշ տրոմպների ձևերը:

ծախ դասավորված ճառագայթները իջնում են կենտրոնական նիստի համապատասխան եզրերի վրա գտնվող փոքր տրոմպների վրա: Այդ ճառագայթներն ավարտվում են ոչ մեծ շրջագարդերով: Նման շրջագարդեր, սակայն ավելի փոքր չափերի, տեղավորված են անկյունագծային ուղղություններով բացված լուսամուտներից վեր, թեև նրանց վրա չի իջնում և ոչ մի ճառագայթ:

Տաճարի արտաքին ձևերը լիովին արտահայտում են ներքին ճարտարապետական հորինվածքը: Դժվար չէ տեսնել, որ գլխավորը, հիմնականը այստեղ գմբեթակիր ուղղանկյուն ծավալն է, որին և հպված են չորս հենախորշեր: Ահա այս հորինվածքն էլ պսակվում է լայնանիստ ծանր գմբեթով: Ծավալային արտակարգ միասնականությունը բնավ չեն խախտում արևելակողմի ավանդատները: Վերջիններս այնքան ցածրանիստ են, այնքան փոքր, որ ոչ մի էական դեր չունեն հուշարձանի ծավալային եզրանկարի կազմավորման գործում: Առավել հարուստ մշակում ունեն արևմտյան և հարավային ճակատները, հենց այստեղ էլ դասավորված են խաչաթևերին հպված շքամուտքերը: Խիստ ուշագրավ է արևմտյան խաչաթևի կենտրոնական հատվածի մշակումը: Լուսամուտից վեր, երկու ուղղածիգ, շրջագարդերով ձևավորված որմնասյուների վրա, որոնք պսակվում են թռչնագարդ խոյակներով, ձգված է ճոխ ձևավորված կամարաղեղ, իսկ ավելի վեր տեղավորված է կիսաշրջանաձև վերջավորություն ունեցող ոչ խորը մի խորշ: Կամարաղեղից ցած քանդակված է VI-VII դարերին բնորոշ մի խաչի բարձրաքանդակ: Առեղծվածային է մնում այդ խորշի նշանակությունը: Կարելի է ենթադրել, որ այստեղ ժամանակին տեղավորված է եղել կամ սրբաքանդակ, կամ, որն ավելի հավանական է, կտիտորի բարձրաքանդակը: Մի բան պարզ է, որ այն լուսամուտ չէր. այնտեղից դեպի ներս հնարավոր չէր ոչ մի բացվածք անել, որովհետև նույն հարթության վրա է գտնվում գմբեթարդի վերին հատվածը:

Դեկորատիվ մյուս զարդաձևերը հիմնա-

կանում պարփակվում են VI-VII դարերով լավ հայտնի մոտիվների շրջանակներում, ընդ որում նկատելի է, որ դրանք առնչվում են դարաշրջանի առավել վաղ թվագրված հուշարձանների ձևերին:

Լուսամուտների պսակների վրա պահպանվել են տաճարի կառուցմանը ժամանակակից մի շարք մակագրություններ և արձանագրություններ: Նրանց մեջ հիշատակվում են նաև անուններ, սակայն դրանցից ոչ մեկը չի նպաստում տաճարի թվագրության բացահայտմանը: Այս հարցում հիմնականը դարձյալ մնում են ճարտարապետական ձևերը, որոնց վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս եզրակացնել, որ հուշարձանը կառուցված է ոչ ուշ, քան VI դարի երրորդ քառորդը, և այն, անշուշտ, նախորդել է Ավանից²:

Մաստարայում մշակված ձևերը իրենց որոշակի դրսևորումն են գտնում նույնատիպ մի շարք այլ հուշարձաններում, որոնցից առավել վաղ թվագրություն ունի Ոսկեպարը:

ՈՍԿԵՊԱՐ

Հայաստանի հյուսիսարևելյան կողմում, Տավուշի մարզի Ոսկեպար գյուղի եզրին գտնվող բլրի լանջին բարձրանում է մի խիստ ուշագրավ կառույց՝ ս.Աստվածածին եկեղեցին: Նրա պատերը շարված են դեղնադարչնագույն և վարդագույն ֆելզիտային տուֆի բավականին մեծադիր քարերից: Հուշարձանը համեմատաբար լավ է պահպանվել, չկան միայն թմբուկի քիվերը, կղմինդրյա ծածկը և շքամուտքի ճակտոնները: Պատերի որմածքի վրա լավ նկատելի են հորիզոնական կարանների եզրակոսները և վարպետների նշանագրերը: Եռաստիճան որմնախարիսխը նկատելի է հարավից և

² Հուշարձանի արևմտյան և հարավային պատերին կան VII դ. կեսին պատկանող երեք շինարարական արձանագրություն, ըստ որոնց տաճարը կառուցել է Գրիգորիս վանականը Գնունեաց Թեոդորոս եպիսկոպոսի օրոք: Ենթադրվում է, որ դրանք վերաբերում են տաճարի վերակառուցմանը (Նսմբ.):

հյուսիս-արևելքից: Հուշարձանը մեծ չէ. ներսի չափերն են 5,37 X 5,74մ, իսկ աբսիդների տրամագիծն է 2,69մ: Այն ունի երկու մուտք՝ տեղավորված արևմտյան և հարավային ճակատներում, ընդ որում մուտքերը միանգամայն համանման են թե՛ իրենց չափերով, թե՛ շքամուտքերի ձևերով:

Արևելյան աբսիդից աջ և ձախ տեղավորված են ուղղանկյուն եզրածն ունեցող երկու թաղածածկ ավանդատներ (1,62 X 2,63), որոնք լուսավորվում են արևելյան պատերի մեջ բացվող փոքր լուսամուտներով: Առանձնակի ուշագրավ է գլխավոր աբսիդը և հատկապես նրա բեմը, որը թեև խիստ վնասված է, բայց մեզ է հասել առանց որևէ վերակառուցման: Այստեղ, առավել կարևորն այն է, որ բեմի առջևի մասը, որն ունի ընդամենը 30 սմ բարձրություն, ձգվում է կառուցվածքի ամբողջ լայնությամբ՝ ընդգրկելով նաև ավանդատների մուտքերը: Մյուս կողմից աբսիդի ամբողջ շրջագծով արված է 24սմ լայնություն և 52 սմ բարձրություն ունեցող աստիճան-նստարան՝ նախատեսված բարձրաստիճան հոգևորականների համար: Ուշագրավ են նստարանի կողային մասերի լուծումները. դրանք արված են ամբողջական քարից և կազմում են պատի որմածքի անմիջական շարունակությունը:

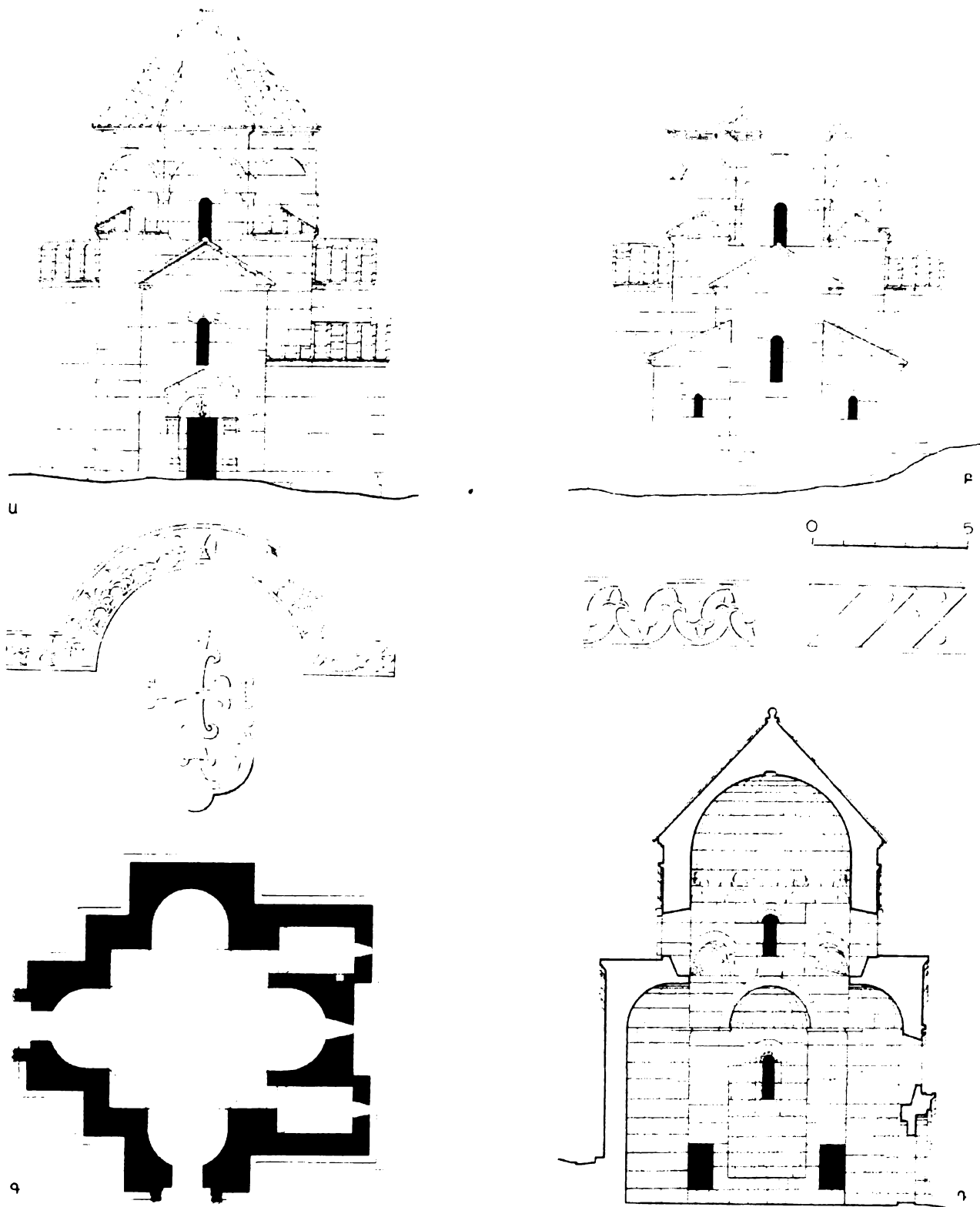
Ներքին տարածությունը լուսավորող բացվածքները տեղավորված են, բացի հյուսիսայինից, բոլոր աբսիդներում: Մեկական լուսամուտ էլ բացվում են ութանիստ թմբուկի՝ երկրի հիմնական կողմերին համապատասխանող նիստերում: Թմբուկի նիստերի վերին հարթության վրա տեղավորված են մեկ քարի մեջ փորված փոքր տրոմպները: Վերջիններից անմիջապես վեր, գմբեթի սֆերայի վրա, տեղավորված են փոքր շրջագարդեր, սակայն այստեղ չկան այլ հուշարձաններում այդ շրջագարդերին համապատասխանող ճառագայթները: Գմբեթը, որը մեզ է հասել առանց վերակառուցման, ի սկզբանե չի ունեցել և ոչ մի դեկորատիվ ճառագայթ:

Հուշարձանի արտաքին ծավալային հորինվածքը հստակ արտահայտում է ներքին կառուցվածքը: Գմբեթատակ տարածությանը

համապատասխանում է տաճարի հիմնական ծավալը, որին և հպված են աբսիդներն ընդգրկող ուղղանկյուն եզրածն և երկթեք ծածկեր ունեցող խաչաթևերի ծավալները:

Արևելյան կողմում կառուցվածքին հպված են լանջավոր ծածկերով պսակվող ավանդատների ծավալները: Թեև ակնհայտ է ավանդատների տարածական ենթարկվածությունը, բայց և այնպես նկատելի է ճարտարապետի ձգտումը՝ գեթ որոշ միասնություն ստեղծել տաճարի հիմնական ծավալի և ավանդատների միջև. անշուշտ այդ նպատակով են արված ավանդատների արևելյան ելուստների միջև, տաճարի արևելյան աբսիդի երկայնքով ձգվող երկու աստիճանները: Հուշարձանը պսակող գմբեթի ութանիստ թմբուկը ձևավորված է խուլ կամարաշարով. դժբախտաբար, թե՛ որմնասյուները, թե՛ կամարաղեղները խիստ հողմնահարված են և կարելի է նկատել միայն, որ կամարաղեղները ձևավորված են եղել պարզ գծաքանդակներով: Ուշագրավ են շքամուտքերը, որոնց զույգ որմնասյուների վրա հենվող կամարը պսակվել է շատ փոքր թեքություն ունեցող ճակտոնով: Մուտքերի բարավորների վրա քանդակված են վաղ շրջանին բնորոշ խաչեր՝ դրված աստիճանածն պատվանդանների վրա: Ինչ վերաբերում է դեկորատիվ զարդածներին, ապա պետք է ասել, որ դրանցից շատ քիչ բան է հասել մեզ, այնքան խիստ են հողմնահարվել պատերի հարթություններից քիչ, թե շատ առաջացող բոլոր մասերը: Բայց և այնպես դժվար չէ նկատել, որ այն ամենը, ինչ պահպանվել է այստեղ (լուսամուտների պսակներ, քիվերի թեքադիր հարթությունների մշակումներ և այլն) լիովին համապատասխանում է վաղ միջնադարում ընդհանրացված ձևերին: Այս առումով ուշագրավ է արևմտյան լուսամուտից վեր տեղավորված զգալի ելուստ ունեցող սանդրիկը, որի նշանակությունը այդպես էլ մնում է առեղծվածային. բացառված չէ, որ նրա վրա ժամանակին ինչ-որ բան է դրված եղել (քանդակ և կամ թևավոր մի խաչ):

Եկեղեցին չեն հիշատակում պատմիչները, և նրա վրա չի պահպանվել թվագրությունը



Աղ. 13. Ոսկեպարի ս. Աստվածածին եկեղեցի ա) արևմտյան ճակատը, բ) արևելյան ճակատը, գ) հատակագիծը, դ) հյուսիս-հարավ կտրվածքը, ե) հարդարանքի մանրամասներ

ճշտող և ոչ մի արձանագրություն: Ուսումնասիրողները թվագրում են այն VI-VII դարերով, ժամանակաշրջան, որին լիովին համապատասխանում են հուշարձանի ճարտարապետական ձևերը:

* * *

Մեզ հետաքրքրող կոմպոզիցիան իր յուրովի դրսևորումն է գտնում վերը նշված հուշարձաններից թե՛ ավելի փոքր և թե՛ ավելի մեծածավալ կառույցներում: Այս տեսակետից էլ առանձնակի ուշագրավ է Արթիկի մեծ տաճարը, որի ձևերը նշանավորում են զարգացման հաջորդ փուլը:

ԱՐԹԻԿ

Հայկական ճարտարապետության նշանավոր կառույցներից է Արթիկի ս.Սարգիս տաճարը: Այն մեզ է հասել խիստ վնասված վիճակում. ամբողջովին ընկել է գմբեթը, գմբեթատակ փոխանցման հետ մեկտեղ, կարծանված են աբսիդներից վեր բարձրացող պատերի շատ հատվածներ: Համեմատաբար լավ պահպանվել են արտաքին պատերը՝ դրանք շրջանցող դեկորատիվ խուլ կամարներով հանդերձ:

Տաճարը, որը կառուցված է դեղնավարդագույն, խնամքով մշակված, մեծադիր տուֆաքարերից, բարձրացել է եռաստիճան որմնախարիսխի վրա, որի առանձին հատվածները այժմ էլ լավ նկատելի են տարբեր ճակատներում: Դժբախտաբար չի պահպանվել կառուցվածքի շինարարական արձանագրությունը, թեև զգալի թիվ են կազմում քարգործ վարպետների նշանագրերը, որոնք իրենց ձևերով լիովին համապատասխանում են VII դարում ընդհանրացած նշանագրերին: Լավ նկատելի է նույն դարաշրջանի մեկ այլ հատկանիշ՝ հորիզոնական կարանների երկայնքով ձգվող եզրակոսները:

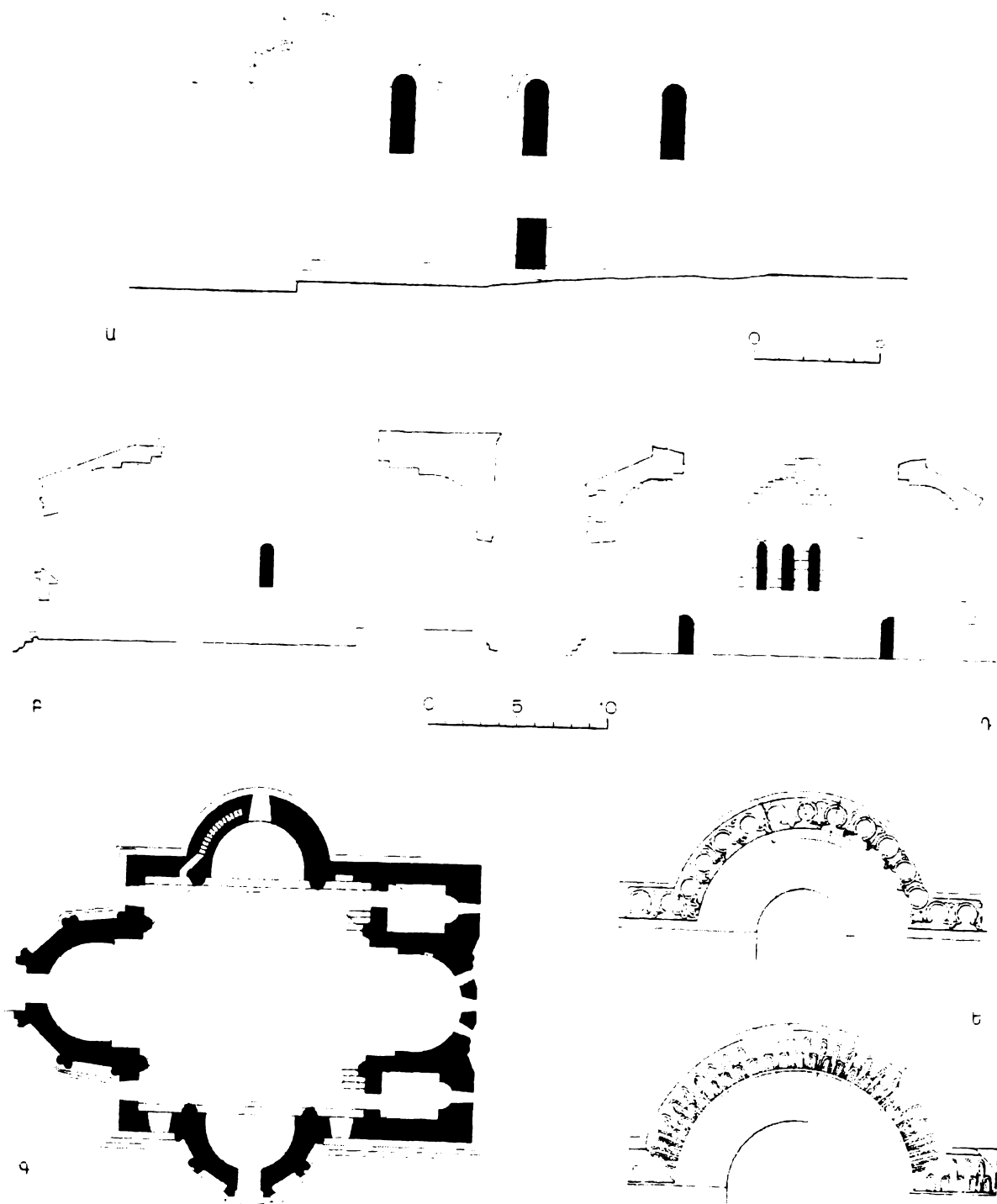
Ըստ իր ճարտարապետական հորինվածքի, հուշարձանը ներկայացնում է մի ընդարձակ գմբեթակիր քառակուսի, որին չորս հիմնական կողմերից հպված են հենախորշաբսիդները: Արևելյան և արևմտյան աբսիդ-

ները համեմատաբար ավելի մեծ տրամագիծ ունեն և նրանց առջև տեղավորված են ոչ լայն թաղածածկ նախախորաններ՝ կոչված էլ ավելի շեշտելու տաճարի այս հիմնական ուղղությունը:

Աբսիդների եզրամասերում առկա են ուժեղ, կիսաշրջանաձև որմնասյուներ, որոնց վրա էլ հենվում են գմբեթադները պարփակող կամարները: Այդ կամարները շարունակվում են նաև անկյունային ուղղանկյուն հատվածները կազմող պատերի երկայնքով՝ հենվելով ուշագրավ կիսաշրջանաձև պահուսակների վրա: Ահա այս կամարներն էլ կանխորոշել են գմբեթի չափերը. որմնասյունից որմնասյուն այն կազմում է 12,8 մ: Դժբախտաբար, ոչինչ չի պահպանվել գմբեթատակ փոխանցումից: Սակայն այն հանգամանքը, որ անկյունային մասերի՝ զգալի բարձրություն ունեցող պատերի վրա չկա առագաստի և ոչ մի հետք (համանման լուծում ունեցող Հառիճում առագաստները սկսվում են գմբեթադների կրունկներից շատ ավելի ցածր մակարդակի վրա), տարակույս չի թողնում, որ փոխանցումն այստեղ եղել է տրոմպային: Ավելին, հաստատապես կարելի է ասել, որ այն կրկնել է ոչ թե Մաստարայի, այլ Ոսկեպարի լուծումը. անկյունային, զգալի բարձրության վրա պահպանված մասերում չկա Մաստարայի առաջին շարքի տրոմպների և ոչ մի հետք, և պարզ է դառնում, որ տրոմպները պետք է տեղավորված լինեին էլ ավելի մեծ բարձրության վրա, համեմայն դեպս ոչ ցածր, քան աբսիդների ճակատային կամարների վերջը: Այդ է հաստատում նաև արտաքին պատերի անկյունային հատվածների զգալի բարձրությունը:

Արևելյան աբսիդից աջ և ձախ տեղավորված են երկու բավականին մեծ ավանդատներ, իրենց կանոնավոր աբսիդներով: Ավանդատներն այստեղ բնավ էլ երկրորդական, ենթակա տարրեր չեն, և նրանք կազմում են տաճարի արևելակողմի օրգանական մասը:

Տաճարը լուսավորվել է աբսիդներում և անկյունային ուղղանկյուն հատվածներում



Աղ.14. Արթիկի ս.Սարգիս եկեղեցի ա) հարավային ճակատը, բ) արևելք-արևմուտք կտրվածքը
գ) հատակագիծը, դ) հյուսիս-հարավ կտրվածքը, ե) լուսամտի պսակները

տեղավորված լայն և բարձր լուսամուտների միջոցով: Արևելյան աբսիդում լուսամուտները երեքն են. նրանցից կողայինները բացված են արտաքին ճակատը ձևավորող ոչ խորը, մեծ վարպետությամբ մշակված խորշերի մեջ: Տաճարի արտաքին հորինվածքը նույնպես, ինչպես և այս տիպի այլ կառուցվածքներում, լիովին պայմանավորել է ներքին ձևավորման լուծումը: Կենտրոնական ուղղանկյուն, բարձր ծավալին բոլոր կողմերից հաված են աբսիդների ծավալները, իսկ ամբողջ կոմպոզիցիան պսակվել է լայնանիստ, ամենայն հավանականությամբ, կամարաշարերով ձևավորված գմբեթով:

Առանձնակի հարուստ մշակում են ունեցել արևմտյան և հարավային ճակատները: Այստեղ տաճարի հիմնական ծավալից դուրս եկող աբսիդների հնգանիստ ծավալները մշակված են սլացիկ համաչափություններ ունեցող կամարաշարերով, որոնք էլ ավելի ակնառու են դառնում անկյունային ուղղանկյուն հատվածների հարթ, զուսպ մշակում ունեցող ֆոնի վրա: Վերջիններիս ողորկ պատերը մասնատում են միայն լուսամուտների բացվածքները, ընդ որում նրանց պսակները տեղավորված աբսիդների կամարաղեղների հարթության վրա, կարծես յուրովի փոխանցում են հանդիսանում հարևան ճակատների միջև: Ուշագրավ է մշակված հյուսիսային ճակատը: Այստեղ աբսիդի ելուստն ունի շրջագծային եզրածև և միանգամայն հարթ մակերես: Պատերն ունեն զգալի հաստություն և նրանց մեջ են տեղավորված դեպի տաճարի վերին մասերը տանող աստիճանները: Այլ մշակում ունի տաճարի արևելյան ճակատը: Այն մեզ է հասել վերանորոգված դրությամբ. ընկել են վերին քարերը, իսկ XIX դարում ճեղքված քարերից նոր շարքեր են ավելացվել: Բարեբախտաբար, պահպանվել են պատի զգալի հատվածը և, որ կարևորն է, քիվի տակ եղած շարքն ամբողջապես, մի բան, որը հնարավորություն է տալիս վերակազմելու և քիվի դիրքը, և՛ արևելյան ճակատի ամբողջ հորինվածքը: Պարզ է դառնում, որ տաճարի արևելյան հատվածքն ամբողջությամբ,

աբսիդը և նրան հարող երկու ավանդատները պարփակված են եղել մեկ ընդհանուր, բավականին ուժեղ թեքությոն ունեցող երկլանջ ծածկի տակ, մի բան, որը արմատապես տարբերում է այս մասի լուծումը մյուս ճակատներից:

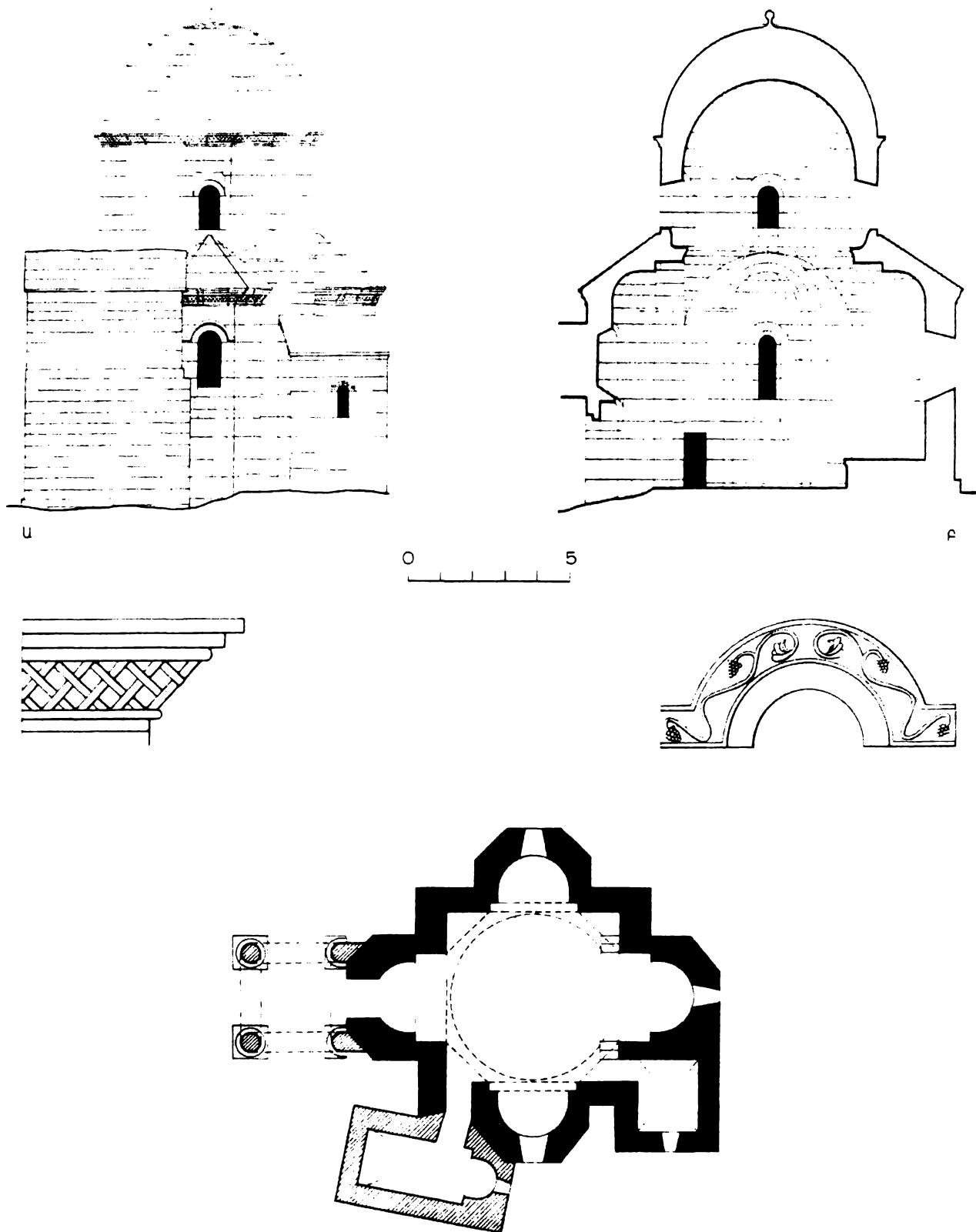
Տաճարն աչքի է ընկնում դեկորատիվ ձևերի մեծ հարստությամբ, ձևեր, որոնք բոլորն էլ տարբերակում են VII դարում ընդհանրացած մոտիվները: Դժբախտաբար, խիստ վերակառուցված են հասել մեզ շքամուտքերը: Հարավային շքամուտքի նախնական կառուցվածքից, փաստորեն, ոչինչ չի մնացել, իսկ արևմտյան շքամուտքից զույգ որմնասյուներ են պահպանվել միայն: Այստեղ հետաքրքիր է շքամուտքի և աբսիդի խուլ կամարաշարի որմնասյուների համակերպումը: Վերջիններս տեղավորված են շքամուտքի որմնասյուների առանցքով, սկսվում են նրա խոյակներից երկու շարք ավելի բարձր և ունեն անհամեմատ ավելի նրբագեղ համաչափություններ: Ցավոք, մեզ չի հասել այդ փոխանցման հանգույցը և այժմ դժվար է ասել, թե ինչպես են նստել կամարաշարի որմնասյուները շքամուտքի սյունազարդ հորինվածքի վրա:

Տաճարի ներսում, արևելյան աբսիդում, պահպանվել են սվաղի մնացորդներ՝ որմնանկարների թույլ հետքերով:

Արթիկի հոյակերտ կառույցը դրսևորեց մեզ հետաքրքրող տիպի ծավալային բոլոր հնարավորությունները: Սակայն ուշագրավ է, որ նույն այս կոմպոզիցիան օգտագործվում է նաև համեմատաբար փոքր հուշարձաններում, հանգամանք, որը և հանգում է մի այնպիսի ուշագրավ կառուցվածքի ստեղծմանը, ինչպիսին է Հառիճավանքի ս.Գրիգոր եկեղեցին:

ՀԱՌԻԾ

XIII դարի հայկական ճարտարապետության այս նշանավոր համալիրում՝ Շիրակի մարզի Հառիճ գյուղում, այսօր էլ կանգուն է համեմատաբար գոյտրիկ չափեր ունեցող այն կառուցվածքը, որի ճարտարապետական ձևերը մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում՝ դրսևորելով մեզ հետաքրքրող տիպի



Աղ.15. Հառիճավանքի ս. Գրիգոր եկեղեցի ա) հարավային ճակատը, բ) արևելք-արևմուտք կտրվածքը, գ) հատակագիծը

հուշարձանների մեկ այլ տարբերակը: Գիշտ է, նրա հյուսիսային պատը պարփակված է XIII դարում կառուցված գավթի մեջ, վերափոխվել են ծածկերը, բարձրացվել անկյունային հատվածները, բայց և այնպես հուշարձանի ծավալային հորինվածքը զգալի փոփոխություններ չի կրել, իսկ նրա ինտերյերը մեզ է հասել առանց որևէ էական վերակառուցման: Խիստ ուշագրավ է նրա տեղադրությունը: Հուշարձանը կանգնած է անդնդախոր կիրճի անմիջական եզրին. եկեղեցին կառուցելու համար նույնիսկ հարթեցրել են լեռկ ապառաժները: Կառուցվածքը այնքան մոտ է կիրճի եզրամասին, որ պարզապես տեղ չի մնացել նույնիսկ որմնախարիսխների համար, և եկեղեցու հյուսիսային և արևելյան ճակատների պատերը բարձրացվել են առանց որմնախարիսխների:

Այն հանգամանքը, որ կառուցվածքի առաջին երեք շարքերը շարված են վարդագույն բավականին մեծադիր տուֆաքարերից, իսկ մնացած շարքերը, նույն թվում նաև գմբեթը՝ դարչնագույն, թխավուն քարերից, կասկած չի թողնում, որ շինարարության մեջ ինչ-որ ընդհատում է եղել և շարունակողները հարմար են գտել քար բերել նոր քարհանքից: Բացառված չէ, որ հուշարձանի շինարարական աշխատանքները սկսվել են մինչ արաբական առաջին արշավանքները և շարունակվել, երբ երկիրը գեթ որոշ չափով խաղաղ կյանքի հնարավորություն է ստացել: Թվում է, դրանով էլ պետք է բացատրել կոնստրուկտիվ այնպիսի տարրերի հանդես գալն այստեղ, ինչպիսիք են առազաստները:

Եկեղեցին, ըստ իր հատակագծային ձևերի, կրկնում է մեզ հայտնի լուծումները: Այստեղ կենտրոնական գմբեթատակ տարածությունն արդեն ճիշտ քառակուսի է, աբսիդներն ունեն հավասար տրամագծեր, իսկ արևելյան ու արևմտյան աբսիդների առջև տեղավորված են բավականին խորը, թաղածածկ նախախորաններ: Ինտերյերը լուսավորվել է երկրի հիմնական կողմերի ուղղությամբ, աբսիդներում և թմբուկի մեջ բացված լուսամուտներով: Ի սկզբանե եկեղեցին ունեցել է միայն մեկ

մուտք՝ բացված արևմտյան խաչաթևի մեջ: Հետագայում մուտքեր են բացվել արևմտյան կողմի թե՛ հյուսիսային և թե՛ հարավային ուղղանկյուն հատվածներում, որոնք տանում են համապատասխանաբար դեպի եկեղեցուց հյուսիս տեղավորված գավիթը և նրանից հարավ՝ շատ ավելի ուշ շրջանում կառուցված երկհարկ ավանդատունը: Եկեղեցում առանձնակի ուշագրավ է հարավարևելյան կողմի ուղղանկյուն սենյակը: Այն զգալիորեն առաջանում է դեպի հարավ. նրա հարավային պատը գտնվում է աբսիդի կենտրոնական նիստի հարթության վրա:

Կոնստրուկտիվ տեսակետից այստեղ առավել ուշագրավը առազաստային փոխանցումն է, ընդ որում այն ներկայացնում է տվյալ սիստեմի այնպիսի մի տարբերակ, որն առհասարակ եզակի է ամբողջ հայ ճարտարապետության մեջ: Այն ժամանակ, երբ առազաստները սովորաբար սկսվում են հարևան կամարների կրունկների հարթությունից, այստեղ նրանք սկսվում են շատ ավելի ցածր մակարդակից, հանգամանք, որը բնավ էլ պատահական չէ, որովհետև այստեղ հաշվի է առնված ոչ թե աբսիդի կամարի տրամագիծը, այլ ամբողջ գմբեթատակ տարածության բացվածքը: Այն տպավորությունն է ստացվում, որ ճարտարապետի համար ոչ մի նշանակություն չեն ունեցել աբսիդների չափերը. դրանք կարող էին լինել կամ չլինել, կամ ունենալ շատ ավելի լայն թռիչք՝ ընդգրկելով ամբողջ գմբեթատակ քառակուսին, մի լուծում, որը փաստորեն կնշանակեր հորինվածքը վերածել պարզ խաչաձև տիպի: Մինչդեռ այժմ առազաստները սահուն կորագծով բարձրանում են մինչև աբսիդների ճակատային կամարների վերին հարթությունները և պսակվում մի ոչ լայն գոտով: Վերջինիս եզրից էլ անմիջապես վեր սկսվում է ներսից շրջանաձև, դրսից 16 նիստ ունեցող թմբուկը, որի չորս հիմնական կողմերում էլ բացվում են բավականին լայն լուսամուտները: Գմբեթը ներսից եղել է սվաղված, պահպանվել են որմնանկարների հետքեր: Սակայն ե՞րբ է արվել սվաղը, ե՞րբ՝ որմնանկարները, մնում է անհայտ:

Կառուցվածքի արտաքին ծավալային ձևերը լիովին համապատասխանում են նրա ներքին հորինվածքին: Հարևան մանուկատիպ այլ կառուցվածքների (Մաստարա, Արթիկ), այստեղ ևս գմբեթակիր քառակուսուն չորս կողմից հաված են հնգանիստ աբսիդներ և միայն արևելյան կողմից այդ աբսիդի հարավային նիստը միաձուլված է ավանդատան պատի հետ: Հուշարձանը մեզ է հասել առանց զգալի վերափոխումների: Վերակառուցված են միայն անկյունային ուղղանկյուն հատվածները, որոնք մի քանի շարք վեր են բարձրացվել: Հին մակարդակը հայտնի է դառնում արևմտյան կողմում, որմածքի մեջ պահպանված քիվի շնորհիվ: Ճիշտ այնպես, ինչպես Մաստարայում, այստեղ ևս անկյունային մասերի քիվը մեկ շարքով բարձր է աբսիդների քիվերի մակարդակից:

Ավանդատան հարավային ճակատի արևելյան մասում, ավանդատան ուղղանկյուն պատի և աբսիդի բազմանիստ ծավալի միջև առաջացել է ուղղանկյուն եզրածև ունեցող խիստ ուշագրավ մի խորշ: Ավանդատան այժմյան ծածկի թեքությունը մնացել է նույնը. նոր քիվի տակ առկա է հին քիվի տակի թեքադիր որմածքը: Լանջերի բոլոր ծածկերն էլ վերակառուցվել են XIII դարի սկզբին, իսկ գմբեթի սֆերիկ ծածկը XIX դարի գործ է հանդիսանում: Առանձնակի ուշագրավ է գմբեթը: Նրա բազմանիստ թմբուկը նստած է երկու շարք շրջագծային եզրածև ունեցող հիմնատակի վրա: Ճիշտ համանման լուծում տեսնում ենք Արուճում: 16 նիստ ունեցող թմբուկը ունի բավականին սլացիկ համաչափություններ, ընդ որում թմբուկի քիվը ոչ թե բազմանիստ է, այլ՝ շրջագծային: Նման լուծում հայտնի էր արդեն Չվարթնոցում: Քիվերը մշակված են համանման. թեքադիր ելուստները ծածկված են երկճյուղ հյուսածո զարդածներով, որից վերև և ներքև ձգվում են զուգահեռ կիսագլաններ: Պսակների մշակումը նորություն չի ներկայացնում: Բոլոր մոտիվներն էլ լավ հայտնի են նույն VII դարից: Թեև արևմտյան մուտքը վերակառուցվել է, սակայն լավ պահպանվել են մուտքին հարող պատերի

հատվածները, և ակնհայտ է դառնում, որ ի սկզբանե այստեղ շքամուտք չի եղել: Հարավային ճակատին խորշի մեջ քանդակված է հավասարաթև մի խաչ: Եկեղեցու պատերին պահպանվել են VII դարին բնորոշ վարպետների նշանագրեր: Դժվար է որոշակի բանասել եկեղեցու թվագրության մասին: Այն չեն հիշատակում պատմիչները, և մեզ չի հասել նրա շինարարական արձանագրությունը: Միակ ելակետը մնում է բուն հուշարձանը, նրա ճարտարապետական ձևերը: Եկեղեցու վերին մասերը (սկսած երրորդ շարքից) կրկնում են VII դարի կեսերին ընդհանրացած ձևերը. այդ վերաբերում է և՛ առաջաստների առկայությանը, և՛ քիվերի ձևերին, և՛ զարդաքանդակներին: Սակայն այս բավականին զարգացած ձևերը որոշակիորեն հակադրվում են այն շատ պարզ լուծմանը, որը ներկայացնում է տաճարի ներքևի մասը, և այն տպավորությունն է ստացվում, որ կարծես շինարարությունը կանգ էր առել ամբողջ տասնամյակներ և կամ՝ կործանված եկեղեցին նորից են վերականգնել՝ օգտագործելով քիչ թե շատ լավ պահպանված առաջին շարքերը: Այս ենթադրությունը մեզ ավելի հավանական է թվում. լավ հայտնի են հին եկեղեցիների հիմնապատերի օգտագործման փաստերը V – VII դարերում, ընդ որում այդ արվում էր ոչ այնքան շինարարական, կառուցողական, որքան տեղի սրբության նկատառումներով: Բացառված չէ, որ հիմնադրվելով VI դարի վերջին, այն հիմնովին վերակառուցման է ենթարկվել VII դարի կեսերին:

ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ

Հիմնական առանցքներով հենախորշեր ունեցող հուշարձանների տիպը (այսպես կոչված՝ «Մաստարայի տիպը») առանձնակի նշանակություն ունի հայկական կենտրոնագմբեթ հորինվածքների կազմավորման պրոցեսում: Մշակվելով փոքր կենտրոնագմբեթ քառաթև տիպի հիման վրա, այն փոխանցման օղակ հանդիսացավ դեպի ավելի բարդ հորինվածքները, և հատկապես այս

տիպի կառուցվածքներում կենտրոնագմբեթության գաղափարը հասավ իր առավել հստակ մարմնավորմանը:

Կոմպոզիցիոն տեսակետից խիստ ակնհայտ է ընդհանրությունը մեզ հասած չորս հուշարձանների միջև: Բոլոր կառուցվածքներում էլ պահպանվել են քառաբսիդ հորինվածքների հիմնական առանձնահատկությունները և տիպի կազմավորման միտումը՝ լայնացնել կենտրոնական, գմբեթատակ տարածությունը, որն իր դրսևորումն է գտել անխտիր բոլոր հուշարձաններում:

Ըստ իրենց հատակագծային ձևերի, այս կառուցվածքները կարելի է բաժանել երկու խմբի: Առաջին խումբը կարող են կազմել Մաստարան և Ոսկեպարը, իսկ երկրորդը՝ Հառիճն ու Արթիկը: Այն դեպքում, երբ Մաստարայում և Ոսկեպարում աբսիդները անմիջականորեն հպված են գմբեթատակ տարածությանը և նրանց մեջ չկա չափերի քիչ, թե շատ զգալի տարբերություն, Արթիկում և Հառիճում ոչ միայն շեշտված են արևելյան և արևմտյան աբսիդները, այլև նրանց առջև տեղավորված են զգալի չափեր ունեցող նախախորաններ, որոնք էլ ավելի են շեշտում արևմուտք-արևելք ուղղությունը: Թեև բոլոր հուշարձաններում էլ առկա են ավանդատները, սակայն միայն Արթիկում է, որ նրանք ունեն զգալի չափեր և էական դեր են խաղում հորինվածքի ծավալային ձևերի կազմավորման հարցում: Սակայն պետք է ասել, որ տվյալ տիպի կառույցներից և ոչ մեկում չի գտնված ավանդատների ծավալային լուծման քիչ, թե շատ բավարար տարբերակը:

* * *

Մեզ հետաքրքրող տիպի հուշարձանների ամենաուշագրավ և յուրահատուկ կողմերից է ինտերյերների զարմանալի միասնականությունն ու ամբողջականությունը, ծավալային ձևերի այն արտակարգ համախմբածությունն ու հստակությունը, որի առավել ցայտուն, բարձր գեղարվեստական մարմնավորումը տեսնում ենք այս շարքի հնագույն և ամենանշանակալից հուշարձանում՝ Մաստարայում:

Այստեղ է ահա, որ ընդարձակ ներքին

տարածության և նրա վրա գերիշխող գմբեթի ներդաշնակությունը առաջին անգամ հանդես է գալիս որպես միանգամայն նոր երևույթ հայկական վաղմիջնադարյան ճարտարապետության մեջ առհասարակ:

Այցելուի առջև, անկախ նրանից, թե որ մուտքից է նա ներս մտել, բացվում է մի հոյակապ տեսարան: Ընդարձակ տաճարը ընկալվում է ամբողջական, հատակից մինչև լայնանիստ, կարծես օդում կախված գմբեթի գագաթը: Ակնառու է, որ այստեղ ամեն ինչ մշակված է գմբեթի գերիշխանության ելակետից. կողային աբսիդները և նույնիսկ գլխավոր աբսիդը շատ հեռու են ինտերյերի գերիշխողը լինելուց: Իր առավել ցայտուն դրսևորումն է գտնում կենտրոնագմբեթության սկզբունքը, և տաճարի բոլոր ձևերը հարմարեցված են դրան:

Արևելյան աբսիդը իր չափերով բնավ չի տարբերվում կողային աբսիդ-հենախորշերից, և միայն չափագրական գծագրերում նկատելի է ինտերյերի մասնակի ձգվածությունը արևելք-արևմուտք ուղղությամբ, այն թերևս տուրք էր պաշտամունքային սիմվոլիկային, յուրովի խորհրդանշան:

Մաստարայի ճարտարապետը, մշակելով իր հոյակերտ գործը, առանձնակի ուշադրություն է դարձրել տաճարի կառուցողական կողմին և, ըստ էության, առաջին անգամ մշակվող քարային յուրահատուկ կոնստրուկցիաներին: Այս բանն անշուշտ պատահական չէր: Հայկական գմբեթավոր կառուցվածքների զարգացումը մինչև VI դարի կեսերը ընթանում էր հիմնականում փոքրածավալ գմբեթների իրականացման շրջանակներում: Դեռևս V դարի վերջում տրոմպային կոնստրուկցիաների զարգացումը գտնվում էր սաղմնային վիճակում, թեև կորագիծ հիմնատակի վրա գմբեթարդները կառուցելը լավ հայտնի էր հայ վարպետներին: Այդ են վկայում IV – V դարերի բազիլիկատիպ հորինվածքների աբսիդները: Սակայն, երբ նույն V դարի վերջում փորձ արվեց Տեկորի տաճարում գմբեթ դնել քառակուսի հիմնատակի վրա, ճարտարապետները փոխանցման գոտին մշակեցին ժողովրդական ճարտարապետության մեջ մշակված փայտե գմբեթների

ավանդույթներից ելնելով, հարմարեցված սակայն քարի պահանջներին:

Դժբախտաբար մեզ չեն հասել VI դարի սկզբին մշակված հուշարձանները, որտեղ հայ ճարտարապետները պետք է որ առաջին փորձերն արած լինեին մշակելու քիչ թե շատ կատարելագործված փոխանցման գոտիները և տրոմպային ու առագաստային փոխանցումների այն ձևերի նախատիպերը, որոնք մեզ են հասել կես դար հետո կառուցված հուշարձաններում: Մենք նկատի ունենք Օծունը, Մաստարան և Ավանը, կառույցներ, որտեղ արդեն որոշակիորեն ի հայտ են գալիս այդ երկու ձևերը: Թեև մինչև Մաստարան էլ հայտնի էին ոչ մեծ տրոմպային փոխանցումներ (Օծուն), սակայն նման լայնածավալ գմբեթ մշակվում էր առաջին անգամ:

Սկզբունքային նորությունն այստեղ ստատիկ ուժերը ութ հենարանների վրա կենտրոնացնելն էր, հենարաններ, որոնք ստացվում էին կողային արսիդների և անկյունային ուղղանկյուն հատվածների հատման կետերում: Մինչև Մաստարայի տիպի մշակումը հայկական ճարտարապետության մեջ գմբեթի հակազդումները, որպես կանոն, կենտրոնացվում էին չորս հիմնական կետերում՝ լինեն դրանք արտաքին պատերի հատման հանգույցները, թե առանձին կանգնած մույթերը: Այդ չորս կետերը միացնող կամարների վերին հարթությունները միացնող հորիզոնական որմածքի վրա էլ սովորաբար դրվում էին տրոմպները, որոնք և գմբեթատակ քառակուսին փոխանցում էին ութանկյան:

Մաստարայի տիպի հորինվածքներում ութանիստը ստացվում է արդեն առաջին հարկաբաժինը կազմող տարրերի միջոցով և անհրաժեշտություն է դառնում ութանիստից դեպի գմբեթի շրջանաձև հիմնատակը անհրաժեշտ փոխանցում ստեղծելը: Սակայն այս ութանիստը բնավ էլ կանոնավոր ութանիստ չէր, և անկյունային հատվածների թռիչքները, ելնելով կոնստրուկտիվ պահանջներից, պարզապես հնարավոր չէր էլ ավելի մեծացնել, հասցնել արսիդ-հենախորշերի չափերին: Ահա այստեղ է, որ Մաստարայի ճարտարապետը

նոր խոսք է ասում և այդ ութանիստից վեր տեղավորում պահունակների վրա հենված կամարաշար, որտեղ արդեն լիովին պահպանվում է կամարների թռիչքների հավասարությունը: Ութանիստ կանոնավոր հիմնատակ ստանալուց հետո բազմանիստ թմբուկի իրականացումը սկզբունքային նորություն չէր, և ամեն ինչ լուծվում է հստակ և ավանդական ձևերով:

Անտիկ ճարտարապետության մեջ, ուշ հռոմեական և վաղ քրիստոնեական հուշարձաններում, քիչ հուշարձաններ չկան, որտեղ առաջին հարկաբաժնում արդեն մշակված են գմբեթակիր ութ հենարանների սիստեմը, սակայն դրա հետ միասին չպետք է մոռանալ նաև, որ նույն այդ ութ հենարանային սիստեմը լավ հայտնի էր նաև հայկական ժողովրդական բնակելի ճարտարապետության մեջ:

Մաստարայի տիպը ծագել ու զարգացել է որպես պարզ քառաթև կենտրոնագմբեթ հորինվածքների զարգացման արգասիք և իր բոլոր հատկանշական կողմերով սերտորեն կապված է այդ տիպի հետ:

Վերը նշվեց արդեն, որ փոքր քառաթև կառույցները կոնստրուկտիվ տեսակետից արդեն չունեին զարգացման հեռանկար և պարզապես հնարավոր չէր ավելի մեծ ներքին տարածություններ ստանալու համար մեխանիկորեն մեծացնել նրանց չափերը:

Այսպիսով, VI դարի կեսերին կենտրոնագմբեթ տիպերի զարգացումը փաստորեն կանգնել էր փակուղու առջև և ստեղծված դրությունից դուրս գալու միակ ելքը, սկզբունքորեն նոր մոտեցումը, նոր կոնստրուկտիվ սիստեմի հայտնագործումն էր, որը և հնարավորություն պետք է ստեղծեր մեծացնել գմբեթակիր տարածությունը և այդ հիման վրա ընդարձակել կենտրոնագմբեթ կառուցվածքների բացարձակ չափերն առհասարակ:

Խնդիրը մեկն էր. ինչպես չեզոքացնել մեծ տրամագիծ ունեցող գմբեթի տրոմպների հորիզոնական հակազդումները, ինչպես տեղաբաշխել դրանք, որպեսզի հրող ուժերը անմիջականորեն փոխանցվեին արտաքին պատերի հոծ ծավալներին, և վերանար այն

սպառնալիքը, որը միշտ էլ կար տրոմպների (և բուն գմբեթի) բարձր դասավորության ժամանակ: Անհրաժեշտ էր իջեցնել գմբեթը, իջեցնել հատկապես տրոմպները և որքան՝ շատ, այնքան լավ: Անշուշտ իդեալական լուծում կլիներ, եթե հորիզոնական հակազդումները գործեին գմբեթարդների կրունկների մակարդակի վրա և դրանք ընկալեին ոչ թե համեմատաբար թույլ գմբեթարդները, այլ արսիդները կազմող արտաքին կիսաշրջանաձև պատերը: Գմբեթի արտաքին հիմնատակը ստանալու տեսակետից առավել մոտ կլինեին այն լուծումը, երբ տրոմպների թռիչքները հավասար լինեին կողային արսիդների թռիչքներին, այսինքն հորինվածքը կոնստրուկտիվ տեսակետից ներկայացներ գմբեթատակ քառակուսու վրա բարձրացող ութանիստ՝ կազմված արսիդների և տրոմպների հավասարաթռիչք կամարներով: Այս տարբերակի պայմաններում փոքր տրոմպների երկրորդ շարքը ութանկյունը հեշտությամբ կփոխանցեր տասնվեցանկյունի, և վերջինիս վրա էլ կհիմնվեր գմբեթի շրջագծային հիմնատակը: Սակայն դժվար չէ տեսնել, որ այս հորինվածքի ժամանակ խիստ մեծանում է տրոմպների թռիչքը, մի բան, որը բնավ հաճելի երևույթ չէր: Չէ՞ որ տրոմպներն, իրոք, ըստ էության, անկյունագծային ուղղությամբ ձգված կամարներ էին և նրանց կոնաձև հորինվածքը կոնստրուկտիվ տեսակետից էլ բնավ ուժեղ չէր: Ոչ մի համեմատություն չի կարող լինել, ասենք, նույն չափերն ունեցող գմբեթարդների և տրոմպների կոնստրուկտիվ ամրությունների միջև: Այն ժամանակ, երբ տրոմպների սեպածն երկար քարերը, ըստ էության, ծածկում են անկյունային մասը և համեմատաբար նվազ չափով մասնակցում հանգույցի աշխատանքին, գմբեթարդի սֆերիկ ծավալը իր վրա է վերցնում գմբեթի ծանրության զգալի մասը: Անցնելով առաջ, ասենք, որ հենց այս նախադրյալներն էին, որ կանխորոշեցին Հռիփսիմեի տիպի հուշարձաններում անկյունային շրջանաձև հենախորշերի մշակումը:

Մաստարայի տիպի կառուցվածքներում տրոմպների բացարձակ չափերն, այսպիսով,

չէին կարող մեծ լինել և բնավ էլ պատահական չէ, որ հենց Մաստարայում տրոմպները թեև ունեն զգալի չափեր, բայց և այնպես զիջում են կողային արսիդներին և հենց այդ է պատճառը, որ նրանց ճակատային կամարների վերին եզրերը զգալիորեն ավելի ցածր են, քան արսիդների կամարները: Այս պայմաններում ինքնին հասկանալի է, որ հնարավոր չէր հավասարակող ութանիստ ստանալ, և միանգամայն տրամաբանական է ճարտարապետի մտահղացումը, որը գմբեթարդներից և տրոմպներից վեր տեղավորել է ևս մեկ կամարաշար, որի թռիչքներն արդեն հավասար են և որի վրա էլ հենվում է ութանիստ թմբուկը³: Եվ այս ամենի հետ միասին չի կարելի չնկատել նաև, թե ինչպիսի վարպետությամբ են տեղաբաշխված նույն այս քարային կոնստրուկցիաները, որոնք իրենց հստակ և պարզ տրամաբանությամբ հանդես են գալիս որպես ինտերյերի գեղարվեստական մշակման ամենահիմնական գործոններ:

Մաստարայի ճարտարապետը առաջինն էր, որ փորձեց հսկայական մի գմբեթ դնել քառակուսի հիմքի վրա, դուրս գալ հայկական գմբեթների բացարձակ չափերի սահմաններից, չվախեցավ երկիրը ցնցող սեյսմիկ ուժերի հարվածներից: Սակայն դա հանդգնություն չէր: Ամեն ինչ նախատեսված էր, կշռադատված ու մշակված և պատահական չէ բնավ, որ 14 դար կանգուն է այդ հույակերտ կոթողը՝ նշանավորելով հայ ճարտարապետական մտքի աննախընթաց թռիչքը: Այլ պատկեր ենք տեսնում Ոսկեպարում, որտեղ արդեն խիստ ակնհայտ է պարզ խաչաձև տիպի ազդե-

³ Տրոմպ-գմբեթարդ զույգի հավասարության պայմաններում զգալիորեն փոքրանում են արսիդները և, որ գլխավորն է, շատ փոքր է ստացվում գլխավոր արսիդ-աղոթարանը, մի բան, որին արդեն կոիմադրեին կրոնավորները: Պատահական չէ, որ նույնիսկ ավելի ուշ շրջանում ութանկյուն եզրաձև ունեցող ձորավորում, որտեղ տրոմպներին արդեն փոխարինել են առաջաստները, գլխավոր արսիդը ավելի մեծ է, քան կողային արսիդները: Իրիմդում հաղթել է կոնստրուկտիվ տրամաբանությունը. այստեղ արսիդները հավասար են, և վերացել են գմբեթի տեղադրման հետ առաջացած դժվարությունները, որոնք առկա էին ձորավորում:

ցությունը: Այստեղ զմբեթատակ փոխանցումը արված է վաղմիջնադարյան խաչածն հուշարձաններում ընդհանրացված սիստեմի համաձայն, և եթե Մաստարայի ճարտարապետը, նկատի ունենալով կառուցվածքի անհամեմատ ավելի մեծ չափերը, հեռացել է այդ սիստեմից, Ոսկեպարում այդ վտանգը չկար: Խիստ ուշագրավ է, որ նույն այս սիստեմը օգտագործված է նաև Արթիկում, որն իր չափերով նույնիսկ գերազանցում է Մաստարային: Թեև այստեղ ևս աբսիդների ճակատային կամարներին զուգահեռ արված են երկրորդ շարքը կազմող և կիսաշրջանաձև որմնասյուների վրա հենվող կամարներ, սակայն դժվար չէ տեսնել, որ դրանք կոնստրուկտիվ տեսակետից ոչ մի ընդհանրություն չունեն Մաստարայի կամարների հետ: Արթիկի կամարները ուժեղացրել են միայն հենախորշաբսիդների ճակատային կամարները և որոշ չափով փոքրացրել զմբեթի տրամագիծը:

Փոխանցման գոտին Արթիկում, որն անկասկած եղել է տրոմպային և թերևս եռաշերտ, պետք է ունենար զգալի բարձրություն, որին և համապատասխանում են տաճարի անկյունային մասերի ձգված համաչափությունները: Այս պայմաններում տաճարը պետք է որ ունենար բավականին զգալի սլացիկ համաչափություններ և ակնհայտ է դառնում, որ այստեղ ճարտարապետը միանգամայն ծրագրված հեռացել է Մաստարայի ցածրանիստ, ծանր համաչափություններից: Թերևս այս հանգամանքն էլ տաճարի կործանման պատճառն է դարձել. այն հազիվ թե դիմանար սեյսմիկ ուժերի այն հարվածներին, որոնց դարեր շարունակ դիմացել է շատ ավելի սեղմ համաչափություններ ունեցող Մաստարան: Այս շարքի հուշարձանների զմբեթատակ փոխանցումների մեջ իր ձևերով եզակի երևույթ է ներկայացնում Հառիճի փոխանցման գոտին: Վերը նշվեց արդեն, որ այստեղ օգտագործված առազաստային սիստեմը արմատապես տարբերվում է հայտնի բոլոր ձևերից և, ըստ էության, ներկայացնում պարզ քառաթև սիստեմներին բնորոշ ձևերի արհեստական հարմարեցման արգասիք:

Կոնստրուկտիվ տեսակետից այստեղ ունենք չորս հենակետերից ելնող առազաստներ, որոնց չափերը բնավ էլ պայմանավորված չեն կողային աբսիդների տրամագծերով: Վերջիններս նույնիսկ կարող էին հավասար լինել զմբեթատակ տարածության կողին, և այս դեպքում մենք կունենայինք արդեն պարզ խաչածն հորինվածք:

Կենտրոնազմբեթ տիպի հորինվածքներում խիստ կարևոր է զմբեթի դերը: Այն էլ ավելի ցայտուն է դրսևորվում մեզ հետաքրքրող տիպում, որտեղ չկա ոչ մի մասնատող տարր. արտաքին պատերի վրա անմիջականորեն նստում է զմբեթը՝ միավորելով, համախմբելով հուշարձանի բոլոր մասերը:

Տարբեր հուշարձաններում տարբեր լուծում ունեն զմբեթների թմբուկները: Եթե Մաստարայում լայնածավալ ինտերյերի և զմբեթի զգալի չափերի պայմաններում ինքնին արդեն կանխորոշված էր համաչափությունների սեղմվածությունը, որը միանգամայն տրամաբանական էր ու հասկանալի, ապա ոչ պակաս տրամաբանական էր Ոսկեպարի լուծումը, որտեղ անհամեմատ ավելի փոքրածավալ կառուցվածքի պայմաններում ճարտարապետը հետևել է ավանդական լուծումներին և ստացել շատ ավելի ձգված, սլացիկ համաչափություններ: Դժբախտաբար, մեզ չի հասել Արթիկի զմբեթը, սակայն, ինչպես նշվեց, արդեն բոլոր տվյալները կան ենթադրելու, որ այստեղ ևս կիրառվել է նույն փոխանցման սիստեմը, ինչ որ Ոսկեպարում, մի բան, որն այս հսկայածավալ տաճարին պիտի հաղորդեր խիստ ուշագրավ սլացիկ համաչափություններ:

Համեմատական աղյուսակի մյուս բևեռն է Հառիճը, որտեղ, առազաստային փոխանցման պայմաններում, միանգամայն տրամաբանական է թմբուկի՝ ներսից շրջագծային լինելը և նրա անջատումը (ոչ լայն գոտու միջոցով) տաճարի ցածրադիր մասերից: Նման գոտու առկայությունը յուրահատուկ է բոլոր առազաստային փոխանցումներին և ունի խիստ որոշակի կոնստրուկտիվ նշանակություն: Ծարտարապետները սկզբում չէին համար-

ծակվում բեռնավորել առազաստների առաջացող, համեմատաբար թույլ հատվածները և թմբուկի պատերը որոշ չափով հետ էին դնում առազաստի օղակաձև եզրամասից: Այս բանը լավ նկատելի է և՛ Հռիփսիմեում, և՛ Արուճում, և՛ Թալինում: Սակայն փոքր հուշարձաններում այն բնավ էլ պարտադիր չէր և տեղավորելով թմբուկի պատերը առազաստի եզրամասում, ինչպես այդ տեսնում ենք այստեղ՝ Հռիֳմում (նույնը նաև՝ Ներքին Թալինում), ճարտարապետները պահպանում էին այդ շրջանաձև գոտին որպես դեկորատիվ ավանդական մոտիվ, ընդ որում, այն ուներ միայն մեկ նպատակ՝ անջատել առազաստի թեքադիր սֆերիկ մակերեսները թմբուկի ուղղաձիգ մասից, հիմնատակ լինել վերջինիս համար: Ինտերյերի և հատկապես գմբեթի արտահայտչականության հարցում որոշակի դեր ունեն կիսասֆերան մասնատող դեկորատիվ ճառագայթները: Սկսվելով գմբեթի գագաթից, որտեղ նրանք համախմբվում են փականային օղակաձև քարի շուրջը, դրանք որքան իջնում են ցած, այնքան լայնանում են, ուժեղանում է նրանց ելուստը և, հասնելով փոքր տրոմպների՝ դրանք ավարտվում են՝ հպվելով համակենտրոն մշակված ոչ մեծ շրջագարդերին:

Մաստարայում 12 ճառագայթները խմբավորված են այնպես, որ հիմնական ուղղություններով կազմում են մի մեծ խաչ: Ուշագրավ է, որ շրջագարդեր են տեղավորված նաև այն հատվածներում, որտեղ բնավ չկան ճառագայթներ, և այն տպավորություն է ստացվում, որ նրանք կարծես առանձին գոտի լինեն՝ անկախ ճառագայթներից: Եվ իսկապես, Ոսկեպարում առկա են այդ շրջադարձերը, թեև այստեղ գմբեթը չի մասնատվում ոչ մի ճառագայթով: Ավելի ուշ շրջանի որոշ հուշարձաններում (Հռիփսիմե, Թալին) այդ շրջագարդերը ավելանում են, միավորվում և կազմում առանձին դեկորատիվ գոտի, իսկ բուն ճառագայթները, ավարտվելով ավելի վեր, իրենց ներքևի մասերում ունեն հատուկ շրջագարդեր:

Այս ճառագայթները տաշված են գմբեթի

սֆերան կազմող քարերից, ունեն ոչ մեծ, ընդամենը 5-7սմ ելուստ և լիովին բացառված է նրանց որևէ կոնստրուկտիվ նշանակությունը: Դրա հետ միասին մեծ է նրանց նշանակությունը հատկապես լայնածավալ գմբեթների հեռանկարային պատրանքի ստեղծման գործում: Նրանք ցրում են գմբեթի միապաղաղության, ժանրության ճնշիչ տպավորությունը, որն, անշուշտ, կստացվեր գմբեթի հարթ, մասշտաբային տարրերից զուրկ ողորկ սֆերան դիտելիս: Բարձրանալով վեր և խիստ նեղանալով՝ ճառագայթները մասնատում են գմբեթի մակերեսը դեպի վեր անընդհատ նեղացող հատվածների, ցույց տալով բուն գմբեթի իրական բարձրությունը, ուժեղացնելով և շեշտելով նրա սլացիկ ձևերը: Որոշ հուշարձաններում դրանք կրում են խորհրդանշային բնույթ, ճառագայթները համախմբվում են և կազմում հիմնական ուղղություններով տեղավորված խաչեր: Սակայն թվում է, որ այս չէր հիմնականը: Առաջնայինն այստեղ հեռանկարային էֆեկտ ստանալն էր: Ենթադրել հակառակը և ասել, որ այս ճառագայթներն ի սկզբանե կրել են խորհրդանշային բնույթ և հետո են նրանք ստացել սիմետրիկ դասավորություն, հազիվ թե համոզիչ լինի: Այդպես ենթադրելու դեպքում նրանք պետք է տեղ գտնեին բոլոր հուշարձաններում, անկախ կառուցվածքների չափերից: Մինչդեռ նման ճառագայթներ հայտնի են գերազանցապես զգալի չափեր ունեցող կառուցվածքներում և, բացի այդ, նույնիսկ այստեղ ոչ բոլոր դեպքերում է, որ նրանք ունեն խաչաձև դասավորություն: Եվ այս այն ժամանակ, երբ եկեղեցին խստորեն հետևում էր կանոնիկ ձևերի իրականացմանը, և ոչ մի էական հարց չէր կարող լուծվել առանց եկեղեցու հայրերի թույլտվության: Հասկանալի է, որ ոչ մի դեպքում չէր կարող թույլատրվել կանոնիկ ձևերի որևէ խախտում, այն էլ այնպիսի մի բնագավառում, ինչպիսին էր քրիստոնեական խորհրդանիշը: Սակայն կարելի է բազմաթիվ օրինակներ նշել, երբ կառուցվածքների առանձին ճարտարապե-

տական ձևերը այս կամ այն կերպ առնչվում են քրիստոնեական խորհրդանշի հետ, ընդ որում առավել հաճախ նման զարդաների հիմքում ընկած է լինում խաչի կոմպոզիցիան: Մեզ թվում է, որ մի շարք հուշարձաններում գմբեթի սֆերան մասնատող ճառագայթների նման խաչաձև համախմբումն ունի նույն այդ ելակետը:

* * *

Մաստարայի տիպի հուշարձաններում լուսամուտների դասավորությունը, ըստ էության, պայմանավորված է ինտերյերի պահանջներով: Այստեղ ևս նրանք տեղաբաշխված են նույն այն կանոնիկ սիստեմով, ինչ տեսանք փոքր կենտրոնագմբեթ հուշարձաններում: Բացվածքները առկա են աբսիդներում և թմբուկի հիմնական կողմերով ուղղված են նիստերի վրա: Մաստարայում և Արթիկում լուսամուտներ կան նաև անկյունային ուղղանկյուն հատվածներում: Արթիկում արևելակողմի ուղղանկյուն հատվածները զուրկ են արևելյան լուսամուտներից. ավանդատների երկլանջ ծածկերը պարզապես տեղ չեն թողել լուսամուտների համար: Չկա լուսամուտ նաև հյուսիսային ուղղաձիգ պատի վրա. ավանդական մի մոտեցում, որն ընդհանրացել էր դեռևս բազիլիկ տաճարներում: Սակայն այս ամենի փոխարեն արևելյան աբսիդն ունի արդեն երեք լուսամուտ, և կասկած չի կարող լինել, որ հենց այս առնչությամբ էլ արևելյան ճակատի վրա արված են այնքան ուշագրավ և հետաքրքիր խորշերը:

Անցնենք քննարկվող տիպի արտաքին ծավալային հորինվածքների վերլուծությանը: Դժվար չէ տեսնել, որ ինչպես փոքր կենտրոնագմբեթ հորինվածքներում, այնպես էլ այստեղ, առկա է ներքին ծավալային ձևերի և արտաքին հորինվածքի արտակարգ միասնականություն, թեև ճակատների մշակման ժամանակ ճարտարապետները շատ ավելի ազատ են զգացել իրենց, և ոճական ուղղության մեջ տեղի ունեցող փոփոխությունները առաջին հերթին դրսևորվել են հենց այստեղ:

Բոլոր հուշարձաններում էլ հիմնական սկզբունքը, հիմնական մոտեցումը նույնն է, և Մաստարայում մշակված ձևերը որևէ սկզբունքային փոփոխության չեն ենթարկվել ոչ մի կառուցվածքում: Մաստարան իր գեղարվեստական հատկանիշներով ամբողջ վաղմիջնադարյան հայկական ճարտարապետության բարձրակետն է, և միանգամայն տրամաբանական է նրա ձևերի ազդեցությունը նրանից հետո կառուցված նույնատիպ հուշարձանների վրա:

Տաճարը, տեղավորված լինելով բարձր բլրաշարքերով երիզված ամֆիթատրոնաձև տարածության կենտրոնում, այսօր էլ երևում է նրա առջև ձգվող ընդարձակ հարթավայրի հեռավոր անկյուններից, նրա ծավալներն այսօր էլ հիանալիորեն ներդաշնակում են շրջակա բարձունքների բեկբեկուն գծանկարին և կարծես միաձուլվում նրանց: Ծանր, ցածրանիստ են նրա ընդհանուր համաչափությունները, և կառուցվածքը արտակարգ տպավորություն է թողնում ծավալային ձևերի իր անկրկնելի միասնականությամբ: Այժմյան կոնաձև ծածկը XIX դարի գործ է և եթե մտովի այն փոխարինենք ժամանակի ցածրանիստ, սֆերիկ կղմինդրյա ծածկով, ապա դժվար չի լինի պատկերացնել, թե ծավալային ինչպիսի միասնականություն է ունեցել հուշարձանը, գունային ինչպիսի ներդաշնակություն է եղել կարմրավուն կղմինդրի, դարչնագույն պատերի, շրջակա բարձունքների արևավառ լանջերի և այդ ամենի վրա իջնող կապուտակ երկնքի միջև:

Կառուցվածքի առաջին հարկաբաժինը կազմող աբսիդներով և ուղղանկյուն հատվածներով ստեղծված միասնական և ցածրանիստ ծավալը, ըստ էության, մի հզոր, բարձրադիր պատվանդան է ընդհանուր հորինվածքի անքակտելի մասը կազմող լայնանիստ եռանկյունաձև խորշերով մասնատված թմբուկի համար:

Ճարտարապետը ակնհայտորեն խուսափել է ճիշտ երկրաչափական կառուցումներից, և նույնաձև նիստերը տարբեր ճակատներում, որպես կանոն, տարբեր չափեր ունեն: Հարց է

առաջանում, ինչո՞վ բացատրել այս ամենը. սխալմե՞ր են սրանք, կառուցողական անճշտություննե՞ր, թե՛ մի ինչ-որ այլ բան: Ինչ խոսք, միջնադարյան ճարտարապետները չունեին ճշգրիտ չափիչ գործիքներ և կառուցվածքների նշահատումը կատարվում էր հիմնականում լարի, քանոնի և կարկինի միջոցով: Սակայն նույնիսկ այս պայմաններում չափական նշված «անհամապատասխանությունները» չէին կարող պատահականություն լինել: Այստեղ, թերևս, առկա է ճարտարապետի ձգտումը՝ խուսափել խիստ համանման հատվածներից և թեկուզ առանձին մանրամասներին տարբեր չափեր հաղորդելով (ընդհանուր հորինվածքի պահպանման պայմաններում) խուսափել չորությունից, միօրինակությունից և ինչ-որ շարժում հաղորդել ծավալային ձևերին⁴:

Ուշագրավ է, որ նման մոտեցման առանձին դրսևորումներ առկա են միջնադարյան հայկական ճարտարապետության շատ հուշարձաններում, ընդ որում այն իր արտահայտությունն է գտնում ինչպես վաղ ժամանակներում, այնպես էլ ամենաուշ շրջանի հուշարձաններում և ընդգրկել է ճարտարապետական արվեստի բոլոր բնագավառները՝ ընդհանուր հորինվածքներից մինչև ամենամանր բարդաձևերը:

* * *

Քննարկվող տիպի հուշարձաններում որոշակի նշանակություն են ստանում ավանդատները: Այս առնչությամբ ամենից առաջ

⁴ Այս ամենի հետ միասին կենտրոնական միստի զգալի լայնությունը, համեմատած կողային միստերի հետ, անշուշտ, պատահական չէր: Այստեղ թերևս հաշվի է առնվել արևմտյան և հարավային ճակատների կենտրոնական միստերի վրա տեղավորված շքամուտքերի առկայությունը, նույն արևմտյան և արևելյան ճակատների՝ դարձյալ կենտրոնական միստերի վրա տեղավորված լուսամուտների պսակների բարդ հարդարանքը: Արթիկում կամարաշարի պատճառով միստերն արդեն հավասար են միմյանց, սակայն նրանց նեղությունը բացասաբար է անդրադարձել շքամուտքի ձևերի վրա:

անհրաժեշտ է նշել, որ արևելակողմյան ավանդատների ավելացումը կենտրոնագմբեթ հորինվածքներում կապված էր մի շարք կոմպոզիցիոն դժվարությունների հաղթահարման հետ: Բանն այն է, որ եթե երկայնական հորինվածքների հետ սինթեզված գմբեթավոր կառուցվածքներում արևելյան աբսիդի երկու կողմերում տեղավորված ավանդատներն արդեն ամենավաղ շրջանում, լինելով երկհարկ, օրգանական միասնության մեջ էին ամբողջ հորինվածքի հետ, ապա կենտրոնագմբեթ կոմպոզիցիաներում միայն Ավան-Յոնիփսիմեի տիպի հուշարձաններում է, որ ճարտարապետները գտան խնդրի՝ իրոք հիանալի լուծումը: Վաղմիջնադարյան մյուս բոլոր տիպերում այս խնդիրն այնպես էլ չգտավ իր տրամաբանական ավարտը: Յուշարձանների ծավալային հորինվածքը ստացվում էր կա՛մ խիստ անհավասարակշռված (Դորբանտ), կա՛մ ավանդատները այնքան փոքր էին արվում, որ փաստորեն կորցնում էին իրենց իրական գործառական նշանակությունը (Ագարակ): Նույնը տեսնում ենք նաև բազմաբսիդ տիպերում (Իրինդ): Իսկ մի շարք հուշարձաններ մնում են առանց ավանդատների և հետագայում, դարեր հետո միայն, ծիսական պահանջներից ելնելով, նրանց կցում են ավանդատների նոր ծավալներ (Բագարան): Այս ամենն, անշուշտ, պատահական չէր: Միասնական ծավալային հորինվածք ստանալու համար կենտրոնական ուղղածից առանցքի շուրջը կազմավորվող ծավալները բոլոր ուղղություններով էլ պետք է ունենային սիմետրիկ լուծում և ավանդատների միակողմանի տեղաբաշխումը փաստորեն խախտում էր այդ հիմնական գաղափարը:

Ծիշտ կենտրոնագմբեթ հորինվածքներում ավանդատներ կա՛մ չափտի լինեին իսպառ, կա՛մ էլ պետք է լինեին բոլոր չորս կողմերում: Ահա այս երկրորդ սկզբունքն էլ տեսնում ենք Ավան-Յոնիփսիմե տիպի հուշարձաններում, որտեղ չորս անկյուններում տեղավորված չորս սենյակները օրգանական միասնություն են կազմում ամբողջ հորինվածքի հետ, ոչ միայն չխախտելով, այլև շատ հարցերում լրացնելով

և օժանդակելով ընդհանուր մտահղացման բացահայտմանը: Այս ամենն անշուշտ պրոբլեմի ճարտարապետական կողմն էր. դեռ կար ծիսական կողմը, որը և, ըստ էության, թելադրում էր ավանդատների լինելն ու չլինելն առհասարակ, ապագա կառուցվածքի հիմնական տիպն ու խնդիրները: Այս նախադրյալների հիման վրա էլ ճարտարապետները մշակում էին իրենց հորինվածքները և համաձայն հայ եկեղեցու դարավոր օրենքների, ներկայացնում հաստատման գավառի կամ նախախարարական տան եպիսկոպոսին: Վերջիններս նույնիսկ իրավունք ունեին քանդելու արդեն կառուցված հուշարձանները, եթե դրանք չէին համապատասխանում եկեղեցու հիմնական կանոնիկ պահանջներին: Այս պայմաններում ավանդատների խնդիրն իր երկակի (ծիսական, որն անշուշտ առաջնայինն էր, և ճարտարապետական) կողմերով էական մշանակություն է ստանում և դուրս գալիս միայն ճարտարապետական հիմնահարցերի շարքից: Դժբախտաբար, մեզ շատ քիչ բան է հայտնի միջնադարյան ճարտարապետական կառուցողական օրենքների մասին, առանձին ճարտարապետական տիպերի մշանակության և գուցե նրանց ձևերի կանոնացման մասին: Դառնալով մեզ հետաքրքրող տիպի կառույցներին, պետք է ասել, որ ավանդատներ առկա են բոլոր հուշարձաններում, սակայն նրանից և ոչ մեկը չի կրկնում մյուսին: Եթե Մաստարայում և Ոսկեպարում ակնհայտ է նրանց ընդհանուր ծավալին հպված լինելը, ապա նույնը չենք կարող ասել Հառիժի և հատկապես Արթիկի մասին, որտեղ ավանդատների ծավալներն արդեն հիմնականում միահյուսված են տաճարի հիմնական հորինվածքին: Արթիկում, ավանդատների առկայությունը հանգեցրել է տաճարի արևելակողմի խիստ յուրովի մշակմանը, երբ հեռանալով ավանդական լուծումներից, տաճարն այս առումով մոտենում է երկայնական գմբեթավոր կառուցվածքներին: Այսպես, հատակագծում Արթիկի ավանդատները մշակված են հար և նման Պտղնիի, Արուճի ավանդատների, թեև ծավալային

լուծման տեսակետից առավել մոտ գուգահեռն է ս. Գայանե տաճարը: Սակայն, եթե Պտղնիում, Արուճում և երկայնական լուծումներում առհասարակ ավանդատները կազմում են ընդհանուր հորինվածքի անբաժանելի մասը, այստեղ ճարտարապետը պարզապես չէր կարող նույնն անել՝ չխախտելով կառուցվածքի ամբողջ ծավալային հորինվածքը:

Լուծումն այս, նույն VII դարում, թերևս Արթիկից ավելի վաղ, կիրառվել է Կոշի քառաթև հուշարձանում, և միայն դարեր հետո՝ IX - X դարերի սահմանագծում, այն հանդես է գալիս Սյունիքի մի քանի հուշարձաններում (Վանեվան 903թ., Գնդեվանք 936թ.):

Մեզ հետաքրքրող տիպի ծավալային հորինվածքի մյուս, ոչ պակաս կարևոր բաղադրիչն է ամբողջ կոմպոզիցիան պսակող լայնանիստ գմբեթը: Թե ըստ իր ընդհանուր համաչափությունների և թե ամբողջ հորինվածքում ունեցած դերի, գմբեթն այստեղ զգալիորեն տարբերվում է այլ հուշարձանների գմբեթներից: Այն ոչ միայն ընդգրկում է ինտերյերն ամբողջությամբ, այլև իսկապես գերիշխում է թե՛ ներքին և թե՛ արտաքին ծավալների վրա, և այն տպավորությունն է ստացվում, որ առաջին հարկաբաժինը այստեղ ոչ այլ ինչ է, քան մի կոթողային պատվանդան հզոր գմբեթի համար: Կենտրոնագմբեթ հորինվածքների ոչ մի տիպում գմբեթն այսքան տպավորիչ չէ, և Մաստարան, այս տեսակետից, եզակի երևույթ է ներկայացնում: Պատահական չէ, որ տիպի հատկանշական գծերը առավել ցայտուն դրսևորվել են Մաստարայում, և բյուրեղյա այս հորինվածքը չէր կարող ոչ փոփոխվել և ոչ էլ մասնատվել:

Ծավալային ձևերի արտակարգ միասնությունը իր արտահայտությունն է գտել նաև գմբեթի և առաջին հարկաբաժնի ներդաշնակության հարցում: Եթե հայկական գմբեթավոր հորինվածքների գերակշռող մեծամասնության մեջ կենտրոնական հատվածը պսակվում է քառաթև հորինվածքով, և նրա վրա բարձրացող գմբեթատակ քառակուսին իր հերթին հիմնատակ է հանդիսանում գմբեթի ծավալի համար, Մաստարայում այդ չկա բնավ:

Այստեղ, ըստ էության, չկա առաջին հարկաբաժինը պսակող խաչաձև հորինվածքը, չկան վերջինիս լանջավոր ծածկերը, նրանցից բարձրացող և նրանց մեջ կարծես մխրճված գմբեթատակ քառակուսին: Ութանիստ ծանր գմբեթն անմիջապես նստում է առաջին հարկաբաժնի՝ աբսիդներով և կողային ուղղանկյուն հատվածներով մշակված ծավալի վրա: Տիպի ծավալային հորինվածքի այս հատկանշական կողմը ցայտուն արտահայտված է թե՛ Ոսկեպարում, թե՛ Հառիճում: Ակնհայտ է դառնում, որ այս տիպի հորինվածքներում ելակետը ոչ թե գմբեթատակ խաչաձև փոխանցումն էր, այլ գմբեթի կենտրոնական քառակուսի ծավալի վրա անմիջականորեն հենվելու հանգամանքը, որը և կանխորոշում էր թե՛ ընդհանուր համաչափություններ, թե՛ ինտերյերի և էքստերյերի լուծումները: Պահպանելով տիպի հիմնական, հատկանշական կողմերը, ճարտարապետները ամեն դեպքում յուրովի մոտեցում են ցուցաբերել՝ մշակելով առանձին հատվածների այնպիսի համաչափություններ, որոնք առավել արտահայտիչ են հատկապես տվյալ հատակագծային հորինվածքի և տվյալ տարբերակի համար: Այսպես, Մաստարայի ճարտարապետը հնարավորին չափ բարձրացրել է կողային աբսիդներն ու անկյունային ուղղանկյան հատվածները, և նրանց քիվերը ընդամենը որմածքի երկու շարքով են ցած թմբուկի լուսամուտների ներքին եզրերից: Այս բանն անշուշտ աննպատակ չէր. աբսիդների համեմատաբար ցածրանիստ ծավալները սովորական, զգալի թեքություն ունեցող տանիքներով ծածկվելու ժամանակ խիստ կհակադրվեին արտակարգ լայնանիստ հզոր գմբեթի հետ, և դինամիկ ծավալների վրայի բարձրացող ծանր գմբեթը կթողներ խիստ անհարիր տպավորություն: Ճարտարապետը շատ լավ էր ըմբռնել այդ, և, բարձրացնելով աբսիդների պատերը այնքան, որքան թույլ էր տալիս անձրևաջրերի հեռացումը, նա կարողացել է ստանալ համարյա հարթ, ուժեղ պատվանդան, հիմնատակ, նրա վրա նստող գմբեթի համար: Այլ է լուծումը նույնատիպ

Ոսկեպարում, որտեղ ավանդական դասավորությունը իր դրսևորումն է գտնում գմբեթատակ քառակուսու ձևերում, հանգամանք, որը և մոտեցնում է այն այլ կենտրոնագմբեթ տիպերին:

Ինչ վերաբերում է աբսիդների և կողային, ուղղանկյուն մասերի ծածկերին, ապա հարևան ման այլ հուշարձանների, այս տիպի կառուցվածքներում ևս աբսիդների քիվերը մեկ շարքով բարձր են անկյունային մասերի հորիզոնական քիվերից: Ծավալների այս, թեկուզև, փոքր շարժումը հայտնի էր դեռևս V դարի վերջում վերակառուցված Էջմիածնի Մայր տաճարում: Հետագայում ևս, բացի Մաստարայի տիպի կառուցվածքներից, այն հանդես է գալիս Բագարանում, Բագավանում և այլուր: Իր հիմքում ունենալով ծածկերը տարբեր հարթություններում ավարտելու կոնստրուկտիվ անհրաժեշտությունը՝ այն միաժամանակ տվյալ տիպի կառուցվածքների արտաքին ծավալային ձևերի մշակման ուշագրավ տարրերից է:

Դառնալով թմբուկի ձևերին, պետք է ասել, որ այստեղ ևս ճարտարապետները գնացել են լայն որոնումների ճանապարհով: Մաստարայում ներսից 16 նիստ ունեցող հորինվածքը պարփակված է արտաքինից հիմնականում ութանիստ ծավալով, որի անկյունային հատվածներում տեղավորված են եռանկյունաձև խորշեր: Ոսկեպարում և՛ ներսից, և՛ դրսից թմբուկը կրկնում է ավանդական, ութանիստ հորինվածքը, իսկ Հառիճում ներսից շրջանաձև է, դրսից ունի արդեն 16 նիստ: Թմբուկների ձևերի այս բազմազանությունը սերտորեն առնչվում է գմբեթատակ փոխանցումների այն համակարգերի հետ, որոնք առկա են տարբեր հուշարձաններում:

Ինչպես տեսանք վերը, Մաստարայում թմբուկի ներսի 16 նիստ ունեցող եզրաձևը լիովին թելադրված էր երկրորդ շարքի ութ տրոնյաների առկայությամբ, ընդ որում բացի չորս հիմնական լուսամուտներից ևս չորս ոչ մեծ լուսամուտներ էին բացվում անկյունագծային ուղղությամբ տեղավորված նիստերում: Եթե թմբուկի այս մասնատված

հորինվածքը լիովին համապատասխանում էր ինտերյերի գմբեթատակ փոխանցման համեմատաբար մանր ձևերին, ապա ինքնին հասկանալի է, որ արտաքին ճակատների՝ զգալի լայնություն ունեցող բաժանումների առկայության պայմաններում թմբուկը չէր կարող կրկնել ներքին ձևավորման նրբագեղ լուծումները: Այստեղ անհրաժեշտ էին ուժեղ, լայնանիստ ծավալներ, որոնք միայն կարող էին համահնչուն լինել առաջին հարկաբաժնի աբսիդներին և կողային ուղղանկյուն հատվածներին: Այստեղից էլ՝ թմբուկի կողերի լայնանիստ ձևերը, նրա՝ հիմնականում ցածրանիստ, մոնումենտալ և ծանր համաչափությունները:

Ուշագրավ է, որ կենտրոնական նիստերը բոլոր ճակատներում էլ զգալիորեն ավելի լայն են, քան անկյունագծային նիստերը: Այս բանը իր դրսևորումն է գտել նաև համապատասխան տեղերում բացված լուսամուտների չափերի մեջ:

Մաստարայի թմբուկի ութանիստ հատվածը ունի ընդամենը երկու շարք բարձրություն, այսինքն այնքան, որքան անհրաժեշտ էր տրոմպները ծածկելու համար: Ավելի վեր տեղավորված են եռանկյունաձև խորշեր, որոնք արդեն ոչ այնքան կոնստրուկտիվ, որքան դեկորատիվ նշանակություն ունեն: Նեղացնելով թմբուկի կողերի լայնությունը, նրանք լուսաստվերային ուժեղ հանգույցներ են ստեղծում և շատ ավելի արտահայտիչ դարձնում թմբուկի ծավալն ընդհանրապես: Ինքնին հասկանալի է, որ լիովին բացառված էր 12 նիստ անելու հնարավորությունը: Այդ դեպքում անկյունային ուղղություններով նիստեր չէին ստացվի և հնարավոր չէր լինի լուսամուտներ տեղավորել: Խիստ ուշագրավ են և հետաքրքիր Մաստարայի թմբուկի ձևերը: Եթե ներսում փոքր տրոմպների միջոցով ստացվող 16 ճիշտ հավասարակող բազմանիստերի վրա է նստում թմբուկի ներքին եզրագիծը, և գմբեթի սֆերայի հիմքը բավականին մոտ է շրջանագծին, ապա, ինչքան էլ այդ տարօրինակ թվա, փաստը մնում է փաստ,

որ արտաքինից այդ հավասարակող թմբուկը շրջապատված է անհավասարակող ութանիստով, որտեղ կենտրոնական նիստերը մոտ երկու մետրով լայն են անկյունագծային դասավորություն ունեցող նիստերից: Բնականաբար, հարց է առաջանում ինչո՞վ բացատրել այս ուշագրավ հանգամանքը: Հավանական է հետևյալ տեսակետը: Թեև ճարտարապետը երկրորդ շարք կամարների և նրանից վեր տեղավորված տրոմպների միջոցով ստացել էր գմբեթատակ օղակին առավելապես մոտեցող բազմանիստը, նա շատ լավ գիտեր, որ թմբուկի ծանրությունը ի վերջո իրենց վրա էին վերցնում աբսիդների և կողային մեծ տրոմպների կամարները: Ահա դրանց վրա էլ նա հենել է թմբուկի պատերը՝ պահպանելով այդ կամարների թռիչքների միջև եղած տարբերությունները: Այստեղից էլ՝ թմբուկի անհավասար կողերի առկայությունը արտաքին ճակատներում: Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ Մաստարայի թմբուկը, ըստ էության, ներկայացնում է ներսից 16 նիստ ունեցող բազմանկյան և դրսից անհավասարակող ութանկյան մի հետաքրքիր զուգակցում, որտեղ արտաքին եռանկյունաձև խորշերը ոչ մի սկզբունքային նշանակություն չունեն:

Նույնատիպ մյուս հուշարձաններից Ոսկեպարի թմբուկը կրկնում է նույն այս շրջանում լավ հայտնի ութանիստ թմբուկների ավանդական ձևերը: Արտաքինից այն մշակված է զույգ որմնասյուների վրա հենվող խուլ կամարաշարով: Նման կամարաշարեր սովորաբար արվում էին 12-16 նիստեր ունեցող թմբուկների վրա: Արթիկի գմբեթից ոչինչ չի պահպանվել, իսկ Հառիճի գմբեթը, որտեղ ներսից շրջագծային եզրանկար ունեցող թմբուկը պարփակված է 16 նիստ ունեցող բազմանիստի մեջ, արդեն որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում: Նման հորինվածքը համեմատաբար փոքր այս հուշարձանում, անշուշտ, պատահական չէր. այն հնարավորություն է տալիս խուսափել անկյունային հատվածներում ստացվող ավելորդ որմածքից և, բացի այդ, թմբուկի համեմա-

տաբար նեղ նիստերը լիովին համապատասխանում են առաջին հարկաբաժնի անկյունային հատվածների և աբսիդների նեղ, վերասլաց նիստերին: Խիստ ուշագրավ է շրջանաձև քիվը: Այն ժամանակ, երբ Մաստարայում ճարտարապետը մինչև վերջ հավատարիմ է մնացել իր ձգտմանը՝ խուսափել թմբուկի լայն նիստերից (մի բան, որը անշուշտ կստացվեր, եթե խորշերը ավարտվեին մինչև քիվը, ինչպես տեսնում ենք այդ Գառնահովիտում), ապա այստեղ ամեն ինչ լուծված է հակառակ դիրքերից: Շրջագծային ուժեղ քիվը կարծես գոտկում է ամբողջ թմբուկը, ամուր պահում նրա վերասլաց նիստերը: Ակնհայտ է, որ ճարտարապետները թեև ձգտել են պահպանել տիպի առավել հիմնական, բնորոշ կողմերը, նրանք բնավ էլ կաշկանդված չեն եղել և, ելնելով կոնկրետ պայմաններից ու կոնկրետ հուշարձաններից, մշակել են տարբեր ձևեր, տարբեր հորինվածքներ:

* * *

Մեզ հետաքրքրող տիպի բոլոր հուշարձաններն էլ իրենց արտաքին ճակատների հարդածներով պատկանում են նույն դարաշրջանում կառուցված հուշարձանների շարքին, և նրանց թվագրումը հաստատվում է ոչ միայն կառուցողական տեխնիկայով, հատկազոային և ծավալային հորինվածքներով և արձանագրությունների տառաձևերով, այլև դեկորատիվ զարդամոտիվների համեմատական ուսումնասիրությամբ: Իսկ VI - VII դարերի զարդածները և, հատկապես, նրանց տեղաբաշխման սկզբունքները խիստ ուշագրավ են և որոշակի: Պետք է նշել, որ այդ ժամանակաշրջանում բազմազան են դառնում մոտիվները, ավելի շատ են հանդիպում համեմատաբար ճոխ մշակված կառուցվածքներ: VI - VII դարերի հայկական ճարտարապետության բնորոշ այս միտումը իր որոշակի արտահայտությունն է գտնում թե՛ տիպի հնագույն օրինակը հանդիսացող Մաստարայի պարզ և հստակ ձևերում, թե՛ ուշ շրջանի այնպիսի հուշարձանում, ինչպիսին է Արթիկի տաճարը՝ պատերի ճոխ հարդարանքով

հանդերձ: Դրա հետ միասին ճակատների մշակումը թելադրված էր այն տարածական ծավալային ձևերով, որոնք բնորոշ էին տվյալ տիպի հուշարձաններին առհասարակ: Բացառություն են կազմում միայն արևելյան ճակատները, որտեղ ավանդատների ծավալների տարբեր լուծումները իրենց կնիքն են դրել այս ճակատների մշակման վրա ընդհանրապես:

Զարդածների առավել մեծ բազմազանություն ենք տեսնում լուսամուտների պսակներում, ընդ որում այդ բանը որոշակիորեն դրսևորվում է բոլոր հուշարձաններում: Սակայն այս ամենի հետ միասին չի կարելի չնկատել ոճական որոշակի տարբերությունները, որոնք առկա են մի կողմից, օրինակ, Մաստարայի, իսկ մյուս կողմից՝ Արթիկի զարդածների միջև: Այս տարբերություններն, անշուշտ, պատահական չեն և արտահայտում են այն տեղաշարժերը, որոնք տեղի են ունեցել շուրջ մեկնկես դարի ընթացքում, սկսած VI դարի կեսերից մինչև VII դարի երկրորդ կեսը: Այդ փոփոխություններն ունեն իրենց որոշակի օրինաչափությունները, և հիմնականում ընթացել են զարդածների ավելի ուժեղ ռելիեֆ ու ավելի բարդ հորինվածք ունեցող ձևերի մշակման ուղղությամբ: Այսպես, օրինակ, Մաստարայում զարդաքանդակները թե՛ իրենց կատարման եղանակով, թե՛ մոտիվների ձևերով (հարթային տեխնիկա, միևնույն պսակի վրա մի քանի ձևերի միահյուսում, ընդհանուր հորինվածքների մասերը կազմող առանձին տարրերի մանրացում), դեռևս շատ բանով են կապված ավելի վաղ շրջաններին բնորոշ ձևերի հետ: Սակայն հնավանդ ձևերի արմատական վերամշակման հիման վրա ստեղծված նոր ձևերը և մի շարք նոր մոտիվների առկայությունը սկզբունքային նորություն էին և բնավ հայտնի չէին հնում:

Միանգամայն այլ պայմաններում էր կառուցվում Արթիկի տաճարը: Այդ ժամանակ արդեն կառուցված էին և՛ Զվարթնոցը, և՛ Արուճը, և՛ Թալինը, հուշարձաններ, որոնց ձևերի պլաստիկան իր որոշակի դրսևորումն է գտել Արթիկի արտաքին ճակատներում:

Բավական է համեմատել Մաստարայի հարավային ճակատի կենտրոնական լուսամուտի որթագալարը Արթիկի նույնպես հարավային ճակատի արևմտյան լուսամուտի որթագալարով մշակված պսակի հետ, դրանում համոզվելու համար:

* * *

Ամփոփելով Մաստարայի տիպի կառուցվածքների վերլուծությունը, կարող ենք ասել, որ վաղմիջնադարյան հայկական ճարտարապետությանը այնքան բնորոշ տարածական, ծավալային մտածողությունը իր ցայտուն դրսևորումն է գտել հատկապես այս տիպի հուշարձաններում և խիստ կարևոր դեր է խաղացել բոլոր հարակցվող հարցերի մշակման ժամանակ: Այս մոտեցման առավել բյուրեղյա մարմնավորումն է Մաստարան, որի պարզ, հստակ կոնստրուկտիվ ձևերը ինքնին արդեն գեղարվեստական մշակման անքակտելի բաղադրիչներն են: Համեմատաբար ավելի փոքրածավալ հուշարձաններում մանրանում են ձևերը և հաճախ կրկնվում փոքր կենտրոնագմբեթ հորինվածքներին բնորոշ կողմերը (Ոսկեպար): Ժամանակագրական տեսակետից ավելի ուշ շրջանում կառուցված հուշարձաններում (Արթիկ) նկատելի է դեկորատիվ ձևերի որոշ ծանրաբեռնվածություն, թեև միաժամանակ առկա են նաև ավել վաղ շրջանին բնորոշ ցածրանիստ, ծանր համաչափությունների հաղթահարման փորձերը: Սակայն այս ամենի հետ միասին չպետք է մոռանալ, որ մեզ հասած օրինակները առանձին օղակներն են միայն զարգացման մի ամբողջ շղթայի, որի մյուս հատվածները բնավ չեն հասել մեզ: Եվ, չնայած այդ ամենին, կարելի է որոշակիորեն նշմարել տիպի զարգացման ուղին, որն, ամենայն հավանականությամբ, ընթացել է Մաստարա-Ոսկեպար-Հառիժ-Արթիկ գծով. այդ են հաստատում թե՛ հուշարձանների ճարտարապետական ձևերը, թե՛ նրանց համեմատական ուսումնասիրությունը:

Ուսումնասիրողները վաղուց նշել են Մաստարայի տիպի մեծ նշանակությունը հայկական միջնադարյան ճարտարապետության զարգացման ասպարեզում:

Այս խնդրի վրա առանձնակի կանգ է առնում Յ.Ստրժիգովսկին, գրելով, որ հենց այս տիպն էլ «Հայաստանում ունեցել է որոշիչ նշանակություն»⁵ և «Մաստարան հնագույն ճարտարապետական տիպի առավել այն հստակ օրինակն է, որից, ամենայն հավանականությամբ, սկսվել է հայկական ճարտարապետության ամբողջ զարգացումը»⁶: Ստրժիգովսկին իրավացիորեն հենց այս տիպի հետ է կապում հայկական ճարտարապետության այնպիսի բարդ հորինվածքի ստեղծումը, ինչպիսին է Հռիփսիմեի տիպը⁷:

Ստրժիգովսկու այս մոտեցումը պատահական չէր: Նրա տեսության հիմքում ընկած թեզը, որի համաձայն, Արևելքի գմբեթավոր ճարտարապետության հիմքում ընկած է գմբեթակիր քառակուսու տիպը, որը հետագայում ուժեղացվում է արսիդ-հենախորշերով, միանգամայն տրամաբանական են դարձնում նրա վերաբերմունքը Մաստարայի տիպի նկատմամբ: Ըստ էության նա առաջին անգամ հենց այստեղ, Հայաստանում հանդիպեց նման հստակ և չաղճատված հորինվածքի, և ինքնին հասկանալի է, որ նույն այդ տիպն էլ նա պետք է համարեր հայկական գմբեթավոր ճարտարապետության զարգացման անկյունաքարը:

VI դարի կեսը իսկապես ստեղծագործական որոնումների, խմորումների մի բուռն շրջան էր, և պատահական չէ, որ հատկապես այս ժամանակ են մշակվում հայկական դասական ճարտարապետության առավել հոյակերտ հորինվածքները: Այս առումով առանձնակի նշանակություն է ստանում Մաստարա-Ավան-Հռիփսիմե իարակցությունը, և ակնհայտ է դառնում, որ այնպիսի մի բարդ, մինչև վերջ մշակված տիպ, ինչպիսին էր Ավան-Հռիփսիմե տիպը, կարող էր մշակվել

⁵ J.Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier and Europa* Wien, 1918, I, p. 85.

⁶ Նույն տեղում:

⁷ Նույն տեղում, հ. II, էջ 470:

միայն այնպիսի երկրում, որտեղ կային նրա անմիջական նախորդները, այնպիսի ստեղծագործական որոնումների շրջանակներում, որոնք արդեն ստեղծել էին դասական գործեր: Մաստարայի տիպի զարգացումը գնաց անկյունային հատվածների և ավանդատների ավելացման ճանապարհով: Այդ շրջանում էլ ստեղծվեց այնպիսի մի տիպ, ինչպիսին էր Յոհիսիմեի տաճարը: Համաչափություններն այստեղ ավելի նրբագեղ են, փոխանցումները ավելի նուրբ, ձևերի ընդհանուր ներդաշնակությունը՝ շատ ավելի գեղանի: Սակայն այստեղ չկան Մաստարայի, որպես նախատիպի, մոնումենտալությունն ու ուժը, ցածրադիր համաչափություններն ու ամբողջ հորինվածքի նույնիսկ որոշ կոպտությունը, որը կարծես ավելի առնական է դարձնում հորինվածքը, ավելի համահնչուն այն շրջապատող բարձունքներին և լերկ ժայռերին:

Բաժանելով Ստրժիգովսկու կարծիքը Մաստարայի տիպի հորինվածքների մեծ նշանակության մասին, երբ նա կարևոր տեղ է տալիս այդ տիպին Յոհիսիմեի կոմպոզիցիայի մշակման խնդրում, մենք չենք կարող չնկատել, որ Մաստարայի տիպը իր հերթին արգասիք է փոքր քառաթև, կենտրոնագմբեթ հորինվածքների տրամաբանական զարգացման և բնավ ոչ հակառակը, ինչպես ենթադրում է Ստրժիգովսկին: Սակայն անհրաժեշտ է նշել նաև, որ գմբեթակիր դահլիճներ ունենալու գաղափարը հավասարապես կարող էր գալ նաև աշխարհիկ ճարտարապետության ոլորտից, և թագավորական գահասրահների դահլիճների ձևերը՝ պսակված լայնամիստ գմբեթով, լավ հայտնի էին նաև հարևան Իրանում: Այս առումով խիստ ուշագրավ է Իրանի Բիշապուր քաղաքում Շապուհ Բ-ի կառուցած հսկա պալատական դահլիճը: Եվ ընդարձակ ինտերյերներ ունեցող գմբեթածակ պաշտամունքային կառույցները մշակելիս, աշխարհիկ այդ պալատների ձևերը ևս, փոքր կենտրոնագմբեթ քառաթև հուշարձանների հետ մեկտեղ, կարող էին խթան հանդիսանալ Մաստարայի տիպի մշակման համար:

Հանդիսանալով վաղ միջնադարյան հայկական ճարտարապետության զարգացման մի որոշակի փուլի արգասիք, սերտորեն առնչվելով VI դարի առաջին կեսում մշակված տիպերի հետ, ըստ էության, լինելով այդ շրջանի ճարտարապետական մտքի նվաճումների մի փայլուն դրսևորում, մեզ հետաքրքրող տիպն իր հերթին ելակետ դարձավ պատմական հաջորդ շրջանի այնպիսի մի նշանավոր հորինվածքի մշակման համար, ինչպիսին էր Կարսի տաճարը՝ կառուցված թագավորանիստ մայրաքաղաքում, Աբաս Բագրատունի (928-953) թագավորի կողմից:

Բագրատունիները ջանք չէին խնայում միավորելու Հայաստանը, վերականգնելու հնավանդ, հզոր Արշակունյաց պետությունը: Այս պայմաններում ուրույն նշանակություն է ստանում նախորդ դարերի առավել նշանավոր, ժամանակով և ավանդություններով սրբագործված տաճարների վերարտադրությունը թագավորանիստ կենտրոններում: Այս կարգի առաջին նշանակալից հուշարձանը թերևս Սմբատ Բ Բագրատունու կողմից IX դարի վերջում թագավորանիստ Շիրակավանդում կառուցված տաճարն էր, որն իր ընդհանուր ձևերով խիստ մոտ է Արուճին: Որոշ ժամանակ անց մեկ այլ Բագրատունի թագավոր՝ Աբաս Բագրատունին իր թագավորության մայրաքաղաք Կարսում հիմնադրում է մի տաճար՝ նախատիպ ունենալով Մաստարան: Ավելի ուշ, թագավորանիստ Անիում կառուցվում են Մայր տաճարն ու այս կարգի հուշարձանների ամենաբնորոշ օրինակներից մեկը՝ Գագկաշենը, որպես Զվարթնոցի կրկնօրինակ:

Հետագա ամբողջ զարգացումը ևս, թեև խարսխվեց նույն վաղմիջնադարյան կոմպոզիցիոն լուծումների վրա, սակայն գնաց ուրույն ճանապարհով, և ստեղծվեցին տիպեր, որոնք պայմանավորված էին նոր պատմական միջավայրով, նոր ծիսական պահանջներով: Խիստ բնորոշ է, որ նույնիսկ այն տաճարները, որոնք կառուցվել էին նախատիպ ունենալով այս կամ այն նշանավոր հուշարձանը, դարձյալ նույնությամբ չեն կրկնում հնավանդ հորին-

վածքները, և ամեն անգամ ոճական նոր ուղղությունը իր որոշակի կնիքն է դնում նրանց վրա: Այդ բանը նկատելի է նաև Մաստարա-Կարս հարակցության մեջ, որտեղ Աբաս թագավորի ճարտարապետները, կատարելով թագավորական հրամանը և ընդօրինակելով Մաստարան, թեև պահպանեցին նախօրինակի հիմնական կոնստրուկտիվ հատկանիշները, սակայն կառուցեցին մի եկեղեցի, որն իր ձևերով ամբողջովին համահնչուն է նոր ժամանակներին, ոճական նոր ուղղությանը և նոր պահանջներին:

Բ. ՔԱՌԱԽՈՐԱՆ ԳՄԲԵԹԱՎՈՐ ՔԱՌԱԿՈՒՍԻ ՀՈՒՇԱՐՉԱՆՆԵՐ ԳՄԲԵԹԱԿԻՐ ՄՈՒՅԹԵՐՈՎ

Վաղմիջնադարյան հայկական կենտրոնագմբեթ հորինվածքների միաբջիջ տիպի զարգացումը Ողջաբերդ-Ծովիզ-Մաստարա-Ղոխսիմե գծով բնավ էլ միակը չէր: Ժողովրդական բնակելի տան կենտրոնական դասավորություն ունեցող չորս գմբեթակիր սյուներով տիպը ևս որոշակի դեր է խաղացել մոնումենտալ կառույցների տիպերի մշակման հարցում: Թեև այս սկզբունքով մշակված հուշարձանները առանձնակի զարգացում չստացան, սակայն հենց այս ճանապարհով ստեղծվեցին մի շարք խիստ արժեքավոր հուշարձաններ: Նշված հուշարձանների հնագույն օրինակը Էջմիածնի Մայր տաճարն է, որի արձագանքն էլ VII դարում եղավ Բագարանի ս.Թեոդորոս եկեղեցին (Թուրքիայի տարածքում գտնվող այս եզակի հուշարձանը պայթեցվել է 1950-ական թթ.):

Բագարանը, որպես հեթանոսական պաշտամունքային կենտրոն, հայտնի էր դեռևս մ.թ.ա. II դարում: Քրիստոնեության տարածումից հետո ևս այն չկորցրեց իր նշանակությունը, մնալով որպես նշանավոր սրբավայր: VII դարում այստեղ կառուցվել է ս.Թեոդորոս եկեղեցին, իսկ IX դարում այստեղ են հաստատվում Բագրատունիները՝ հիմնելով իրենց իշխանանիստ ամրոցը և տոհմային դամբարանը:

Դժբախտաբար, մեզ հետաքրքրող տաճարի մասին պատմիչները ոչինչ չեն հիշատակում, և միակ վավերագիրը ինքը հուշարձանն է, նրա վրա եղած արժեքավոր արձանագրությունները:

Տաճարի շինարարական արձանագրությունը տեղավորված է եղել կառուցվածքի վերին մասում և օղակել է նրա բոլոր միստերը: Ժամանակին այն հանգամանորեն ուսումնասիրել է Դ.Օրբելին և տվել նրա վերծանությունը, որը ընթերցվում է հետևյալ կերպ.

ԵՐԵՍՈՒՆ ԵՒ ՉՈՐՐՈՐԴ ԱՄԻ ԽՈՍՐՈՎԱՅ ԱՐՔԱԻ ԵՐԱՆԵԼԻ ՏԵՐ ԲՈՒՏ ԱՌՈՒԵՂԵԱՆ ՉԳԵԱՅ ԴԻՍՈՒՆՍ ՍՈՒՐԲ ԵԿԵՂԵՑԻՈՅՍ ԵՒ ԵՐԵՍՈՒՆ ԵՒ ՈՒԹ ԱՄՈՅՆ ԳՈՐԹԻ ԵՒ ԽՈՒՄԱԹ ԿՈՐՈՒՄԻՆ ՋԲՈՒՏՆ ԵՒ ՅԵՏ ԵՐԻՑ ԱՄԱՅ ՍԱՅՈՒԱՆ ԲՏԻՆ ԿԱՏԱՐԵԱՅ ՍՈՒՐԲ ԵԿԵՂԵՑԻՍ...

Ըստ Դ.Օրբելու, տաճարը հիմնվել է 624 թվականին և ավարտվել 631 թվականի ապրիլ ամսին⁸:

Հուշարձանը ժամանակին հետազոտել են Ն.Մառը, Թ.Թորամանյանը, Յ.Ստրժիգովսկին: 1920թ. հետո, գտնվելով Թուրքիային անցած տարածքում, հուշարձանը դուրս է մնացել գիտական ուսումնասիրությունների շրջանակներից և, ինչպես պարզեցին վերջերս իտալական և ֆրանսիական հետազոտողները, այն միտումնավոր կերպով հիմնովին քանդվել է, իսկ քարերը հափշտակվել: Այս պայմաններում առաջնակարգ նշանակություն են ստանում Ն.Մառի և Թ.Թորամանյանի նյութերը: Ն.Մառի արխիվում պահպանվել է հետևյալ գրառումը.

«Տաճարը կառուցված է Բագարանի սև քարից և միայն տեղ-տեղ, այն էլ վերանորոգման համար, օգտագործվել է Կինիկի կարմիր քարը: Տաճարը բարձրանում է երկու շարք աստիճանների վրա: Հիմնական խաչածև մասը մեկ շարքով բարձր է ուղղանկյուն մասերից, որոնք կազմված են 15 շարքից: Հյուսիսային դուռը, տեղավորված հյուսիսային

⁸ И.А.Орбели, *Избранные труды*, Ереван, 1963, с. 393.

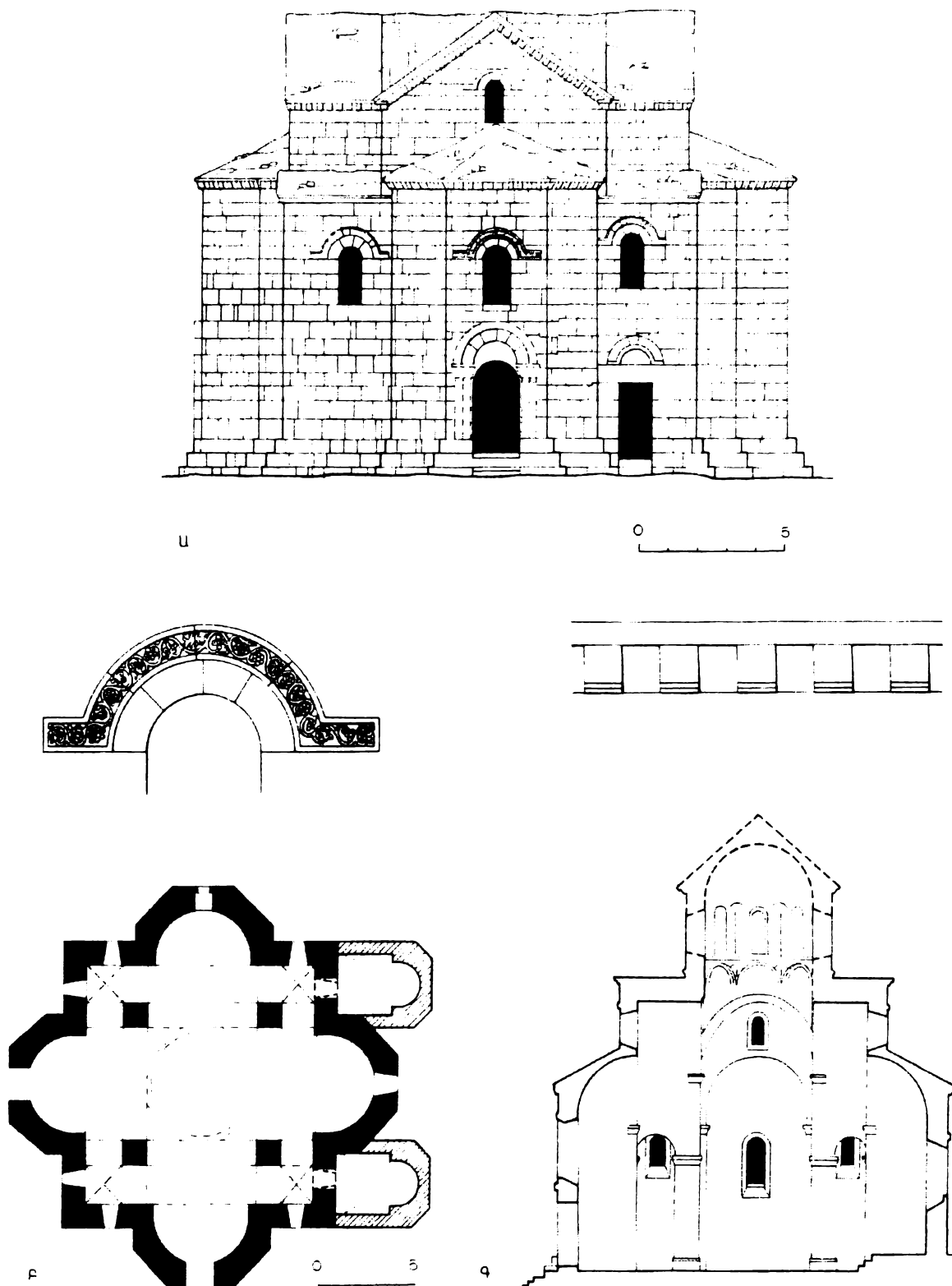
կողմի տասնանկյուն կեսում, զարմացնում է իր փոքր չափերով... Արևմտյան դուռը համեմատաբար ավելի մեծ է... Հարավային դուռը նման է արևմտյան դռանը: Վերջապես երկու դուռ էլ (նման հարավայինին, սակայն փոքր), բացված է արևելյան պատի մեջ՝ աբսիդի երկու կողմերում: Հարավարևելյան ուղղանկյուն մասում կա ևս մեկ դուռ, բացված հարավային պատի մեջ: Այն հետագայում փակվել է կարմիր քարով և միայն վերին կիսաշրջանաձև մասը ներսից բաց է մնացել, որը և, հավանաբար, օգտագործվել է որպես անշարժ մկրտարան... Լուսամուտները ձգված ուղղանկյունների ձև ունեն, մեկական լուսամուտներ են բացված բոլոր չորս խորշերի մեջ, իսկ երկուական՝ անկյունային մասերում, ամեն կողմից մեկ հատ: Հենախորշերի լուսամուտների պսակները մշակված են խաղողի որթի զարդաձևերով: Ինչպես աբսիդների, այնպես էլ վերին խաչաձև մասի քիվերը ներկայացնում են թեքադիր հարթություններ, նրանց վրա արված ատամիկներով: Ուղղանկյուն մասերի քիվերը մշակված են զուգահեռ կիսաքառանիստերով կամ ելուստներով: Հարավարևելյան կողմում ավելացված է եղել մի մատուռ, որից մնացել են միայն փլատակները: Ինչ-որ մի կառուցվածք եղել է ժամանակին նաև հյուսիսարևելյան անկյունում, որից տաճարի պատերի վրա մնացել են միայն կրաշաղախի հետքերը: Դեպի այդ կառուցվածքներն էլ տարել են աբսիդի երկու կողմերում տեղավորված դռները, որոնք, հավանաբար, բացվել են հենց այդ նպատակով և ի սկզբանե չեն եղել: Տաճարի ինտերյերը զարմացնում է իր առատ լուսավորությամբ: Այդ բացատրվում է լուսամուտների մեծ քանակով, նրանց բավականին մեծ չափերով և բացի այդ նրանով, որ բոլոր լուսամուտներն էլ անմիջապես լուսավորում են տաճարը: Ավանդատներ չկան: Անկյունային ուղղանկյուն մասերը կազմում են տաճարի ներքին տարածության օրգանական մասը, միաձուլվում են նրա հետ և կազմում մեկ ամբողջություն: Այսպիսով, տաճարը ներսից ներկայացնում է չորս կիսաշրջաններից և

դրանք միացնող ուղղանկյուն մասերից կազմված մի խաչ: Քառակող մույթերը՝ տեղավորված կենտրոնական մասի չորս անկյուններում, փոխարինում են այլ հուշարձանների անկյունային ելուստներին, որոնք ստացվում էին կողային սենյակների առկայության ժամանակ: Անկյունային մասերի՝ դեպի տաճարի ներսը նայող բաց հատվածները ավարտվում են մույթերի վրա հենվող փոխ-ուղղահայաց կամարներով: Վերջիններիս հենակետերը ներկայացնում են պարզ մշակում ունեցող իմպոստային ելուստներ: Սրանցից արևելակողմինները ձևավորված են երկու կիսագլաններով և մեկ (վերևում տեղավորված) կիսաքառանիստով: Անկյունային ուղղանկյուն խորշերը արևելյան կողմում ծածկված են խաչաձև թաղերով, իսկ արևմտյան կողմում՝ քառանիստ հատած բուրգի ձև ունեցող ծածկերով: Աբսիդներն ավարտվում են գմբեթաղմերով, որոնցից վեր տեղավորված են խաչաձև մասը կազմող թաղերը: Աղոթարանի սեղանը ամբողջովին ծածկված է հողով: Ինտերյերը մի ժամանակ եղել է սվաղված, թեև որմնանկարների հետքեր չեն նկատվում»⁹:

Տաճարը հանգամանորեն ուսումնասիրել է Թ.Թորամանյանը, նվիրելով նրան մի առանձին հոդված: Առանձնապես ուշագրավ են տաճարի առանձին մասերի նրա նկարագրությունները և դիտողությունները: Այսպես, արևելյան կողմի դռները, նրա կարծիքով, «կամ հնում այս օրվան վիճակով է եղած և կամ թե եղած փոփոխությունը այնքան խնամքով է կատարված, որ հայտնի հետք չէ մնացած»¹⁰: Անդրադառնալով գմբեթին, նա գրում է. «Գմբեթը գրեթե փլած է, միայն արտաքուստ մնացած շրջապատեն կերևի, որ ավելի նման է եղեր Տեկորի գմբեթի արտաքինին, քան ուրիշներու, որովհետև... դեռ մեկ մետր բարձ-

⁹ Ռ. ԳԱ Արխիվի Ս. Պետերբուրգի բաժանմունք, Լ. Մառի արխիվ. ֆոնդ № 800, էջ 156:

¹⁰ Թ. Թորամանյան, *Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, հատոր երկրորդ, էջ 191*:



ԱՐԽԱՆՈՒՄԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԲԱԳՐԱՏԻԴ

Աղ. 16. Բագրատի աթոռորդու եկեղեցի ա) արևմտյան ճակատը, բ) հատակագիծը, գ) արևելք-արևմուտք կտրվածքը

րությամբ ուղիղ քառակուսի պատեր կան, փոխանակ անկյունավորի... և կամ գոնե, եթե Տեկորի նման բոլորովին քառակուսի գմբեթով չէր ծածկված, գոնե բավականաչափ քառակուսի ձևով, իբրև գմբեթի պատվանդան, բարձրացվել են հետո պատշաճ բարձրությամբ կազմված էր անկյունավոր գմբեթը»¹¹: Նա նշում է, որ «Տաճարը եղել է կղմինդրածածկ, առանձին հատվածներ դեռևս պահպանվել են տեղում»¹²:

Թ.Թորամանյանի չափագրությունները և ժամանակին արված լուսանկարները հնարավորություն են տալիս լրիվ պատկերացում կազմել այս նշանավոր հուշարձանի մասին, որն իր ուրույն տեղն ունի հայկական պաշտամունքային ճարտարապետության զարգացման ամբողջ պատմության մեջ, և մի խիստ կարևոր օղակ է տիպերի հետագա զարգացման հարցում:

Այս առնչությամբ անհրաժեշտ է նշել, որ, ի տարբերություն այլ հետազոտողների (Ն.Մառ, Յ.Օրբելի, Յ.Ստրժիգովսկի), Թ.Թորամանյանը ենթադրում է, որ տաճարը մեզ է հասել բավականին վերակառուցված վիճակում և որ ի սկզբանե այստեղ կենտրոնական մույթեր չեն եղել բնավ: Նա գրում է. «Այս եկեղեցին ներսի կողմեն ալ, ուրիշ նմանօրինակ խաչածևերու պես, չորս կիսաբուրակներու ծայրերը միացած էին իրարու և արտաքին կողմեն abside-ներու կողմնակի պատերու մեկտեղ մնացող դատարկությունները անջատ փոքր սենյակներ էին, արևելյան կողմինները անպայման խորանին հետ հաղորդակցվող և թերևս տաճարին հետ ևս թևերու մեջեն, իսկ արևմտյան կողմինները միայն տաճարին հետ»¹³:

Նման ենթադրության հետ դժվար է համաձայնել. այն իրականացնելու համար պետք է քանդվեր ամբողջ ծածկը և գմբեթը, աբսիդների անկյունային մասերը և վտանգի տակ կղրվեր տաճարի կառուցողական

ամբողջ սիստեմը: Մյուս կողմից նման վերակառուցման հետքերը չէին կարող անհետ կորչել, հետքեր, որոնք բնավ չկան տեղում, եթե մի կողմ թողնենք բուն մույթերի շարվածքի որոշ անկանոնությունը, որն, անշուշտ, պետք է բացատրվի այդ ամենալարված կոնստրուկտիվ հանգույցների հետագայում կատարված վերանորոգումներով: Մյուս կողմից, այն հանգամանքը, որ հարավարևելյան մույթի վրա առկա է, դեռևս շինարարության ընթացքում. Բուտ իշխանի մահվանից անմիջապես հետո, 628թ. գրված, ՅԻՇԵԱ ՏԵՐ ԶԲՈՒՏ արձանագրությունը¹⁴ կասկած չի թողնում, որ տաճարի մույթերը ոչ թե հետագա վերակառուցման արդյունք են, այլ կազմել են կառուցվածքի օրգանական մասը: Ինչ վերաբերում է արևելյան դռներին, ապա նրանք ամենայն հավանականությամբ բացվել են հետագայում, այն կողմում ավելացված ավանդատների կապակցությամբ: Ն.Տոկարսկին բերում է հուշարձանի վերակազմության իր էսքիզը, որտեղ, ըստ էության, ավելացվել է միայն ութանիստ գմբեթը:

* * *

Մասնագիտական գրականության մեջ վաղուց նշվել է Բագարանի տաճարի որոշակի առնչությունը Էջմիածնի Մայր տաճարի հետ, թեև չի կարելի չնկատել, որ Բագարանի ճարտարապետը բնավ էլ չի ընթացել պարզ ընդօրինակման ճանապարհով և հարազատ է մնացել իր դարաշրջանի ճարտարապետական գաղափարներին: Այդ հանգամանքն առանձնակի դրսևորվում է կառուցվածքի ինտերյերում, որտեղ հատկապես շեշտված է կենտրոնական խաչաձև մասը, մի բան, որը սկզբունքորեն տարբեր է Էջմիածնի տաճարի ինտերյերից: Այստեղ առանձնակի ընդգծված են կառույցի վերասլաց համաչափությունները: Ինտերյերում է, որ անմիջապես ակնհայտ է դառնում ճարտարապետի մտահղացումը. հուշարձանը ըստ էության պարզ խաչաձև հորինվածքների զարգացում է, որտեղ կարծես

¹¹ Նույն տեղում, էջ 193:

¹² Նույն տեղում:

¹³ Թ.Թորամանյան, *Նյութեր... հատոր առաջին*, էջ 233:

¹⁴ И.А.Орбели, указ. соч., с. 409.

«բացվել» են անկյունային հատվածները և ներքին տարածությունը լայնացվել է ուղղանկյուն հավելվածքների հաշվին:

Մյուս կողմից, չի կարելի չնկատել Բագարանի և Մաստարայի արտաքին եզրածների մեջ եղած ընդհանրությունը, ընդ որում բացարձակ չափերով ևս Բագարանը մոտենում է Մաստարային: Այն տպավորությունն է ստացվում, որ այստեղ ունենք Մաստարայի և պարզ խաչածն հորինվածքի ուշագրավ մի սինթեզ, երբ Մաստարայի բարդ գմբեթակիր հորինվածքը, կարծես, փոխարինված է փոքր կենտրոնագմբեթ սիստեմներին բնորոշ լուծումով: Այդ մասին են վկայում անկյունային մասերում, մույթերի հետևում ստացված փոքրիկ, քառակուսի տարածությունները, որոնք այնքան փոքր են, որ ոչ մի էական ծավալային նշանակություն չունեն և չեն խախտում տաճարի ներքին քառաթև հորինվածքը: Ավելին, ճարտարապետը հատկապես շեշտել է այս մասերի երկրորդական նշանակությունը՝ տեղավորելով այստեղ համեմատաբար ցածրանիստ մույթեր: Դրանք միացնող կամարների վրա բարձրացող հարթ պատերը որոշակիորեն շեշտում են խաչածն հորինվածքը, ուղղում դիտողի հայացքը դեպի կողային աբսիդները: Այստեղ է ահա այն սկզբունքային տարբերությունը, որը կա Բագարանի և Էջմիածնի միջև: Այն դեպքում, երբ վերջինում մույթերի իմպոստները գտնվում են կողային աբսիդների ճակատային թաղերի կրունկների մակարդակի վրա, իսկ անկյունային լայնարձակ մասերը կազմում են տաճարի ինտերյերի օրգանական մասը, Բագարանում ամեն ինչ լուծված է այլ կերպ, այլ սկզբունքներով:

Էջմիածնում մույթերը մասնատում են կառույցի ամբողջ ներքին տարածությունը, ընդ որում այստեղ չկա սկզբունքային տարբերություն գմբեթատակ տարածության և կողային հատվածների միջև, նրանց մակերեսները համարյա հավասար են միմյանց: Էջմիածնի ինտերյերը ընկալվում է որպես մի ընդարձակ, լայնատարած ծավալ, որտեղ խիստ էական նշանակություն ունեն անկյունային հատվածները: Բավական է ասել, որ

նրանք ունեցել են իրենց մուտքերը, և այստեղ են բացվել տաճարը լուսավորող լուսամուտների գերակշռող մեծամասնությունը: Այս տեսակետից ոչ մի համեմատություն չի կարող լինել Էջմիածնի և Բագարանի այս հատվածների միջև, այնքան ուժեղ են և սկզբունքային տարբերությունները: Այս տարբեր ելակետների հիման վրա մշակված լուծումներն էլ իրենց դրսևորումն են գտել երկու տաճարների միմյանցից այնքան զատվող արտաքին ծավալային ձևերում: Ինչքան լայնանիստ, ցածրադիր են Էջմիածնի Մայր տաճարի համաչափությունները, այնքան վերամբարձ ու վերասլաց են Բագարանի ձևերը: Համարձակորեն կարելի է ասել, որ այն առավել վերասլաց համաչափություններ ունեցող տաճարն էր ողջ VII դարի ճարտարապետական կառույցների շարքում:

Ոչ պակաս նշանակություն են ունեցել և երկու տաճարների հիմնական մասերի՝ առաջին հարկաբաժնի և նրա վրա բարձրացող գմբեթի համաչափական փոխհարաբերությունները: Այն ժամանակ, երբ Էջմիածնում հիմնականը առաջին հարկաբաժնի փռված ծավալն էր, և թերևս արտաքինից Տեկորի տաճարի գմբեթը հիշեցնող նրա գմբեթը աչքի չէր ընկնում իր վերասլաց համաչափություններով, սկզբունքային այլ մոտեցում ենք տեսնում Բագարանում: Այստեղ երկրորդ հարկաբաժինը կազմող խաչաթևերով մշակված ծավալը և այն պսակող գմբեթը իրենց նշանակությամբ բնավ չեն զիջում առաջին հարկաբաժնին և նրանք են, որ այնքան շեշտում, այնքան տարբերում են այս կառուցվածքը հայկական ճարտարապետության մյուս բոլոր հորինվածքներից: Եիշտ է, գմբեթը քառակուսի հիմքի վրա դնելը, թաղակիր կամարներին համապատասխանող ծավալների խաչածն կոմպոզիցիան տանիքում հայկական գմբեթակիր հորինվածքների հիմնական հատկանիշներից մեկն էր, սակայն մինչև Բագարանը և ոչ մի հուշարձանում այդ լուծումը չունեի այնպիսի վերասլաց, դեպի վեր ձգվող համաչափություններ, ինչպես այդ տեսնում ենք Բագարանում: Այդ մի նոր խոսք

էր, մի նոր որակ հայկական միջնադարյան ճարտարապետության բնագավառում առհասարակ:

Այս ամենն անշուշտ նշանավորում են Բագարանի ճարտարապետի ինքնուրույն մոտեցումը, նրա մեծ հմտությունն ու վարպետությունը սրբագործված հնավանդ այնպիսի մի հորինվածքի վերամշակման բնագավառում, ինչպիսին էր Էջմիածնի տաճարը: Դժվար չէ տեսնել, թե ինչպես կատարելով, ամենայն հավանականությամբ, Բուտ իշխանի ցանկությունը, ճարտարապետը իր այս կառույցում կարծես վերարտադրել է նշանավոր տաճարը, սակայն վերարտադրել VII դարի ոճական նոր ուղղությանը համահինչուն, ելնելով նոր պահանջներից և նոր պատկերացումներից: Այն, ըստ էության, մի սինթեզ է հնավանդ և նորաստեղծ ձևերի, որտեղ Էջմիածնի սրբագործված հորինվածքը միահյուսված է VI - VII դարերի կենտրոնագմբեթ համակարգերի հիմնական սկզբունքների հետ:

Ժամանակագրական տեսակետից առաջին հուշարձանը, որտեղ ակնհայտ է Բագարանի ազդեցությունը, Իշխանի տաճարն է, որտեղ, ինչպես կարելի է ենթադրել պահպանված մասերից, անկյունային հատվածները մշակվել են ելնելով Բագարանի մույթերի դասավորությունից, թեև չի կարելի չնկատել, որ առանձին կանգնած մույթերն այստեղ ընդհուպ մոտեցել են անկյուններին, մի բան, որն, անշուշտ, թելադրված է եղել մույթերին էլ ավելի մեծ ամրություն տալու ցանկությամբ: Այս միտումը իր առավել ցայտուն դրսևորումն է գտել Գառնիի բոլորածեկեղեցում, որտեղ մույթերը արդեն միացվել են անկյունային հատվածներին և գմբեթը հենվել է քառակուսի սենյակներ կազմող պատերի անկյունային հատվածների վրա: Ուշագրավ է, որ երկու հուշարձաններում էլ, ինչպես կարելի է ենթադրել, պահպանվել է եռահարկ հորինվածքը, հանգամանք, որն առավել մեծ նշանակություն ունեցավ Ջվարթնոցում: Թեև հետագա դարերում ևս Բագարանի հորինվածքը չկրկնվեց նույ-

նությամբ, սակայն նրա որոշ ձևեր գտան իրենց յուրովի արձագանքները (Մարմաշենի, բոլորածեկեղեցի):

* * *

Բագարանի տաճարը կարևորագույնն է միջնադարյան քրիստոնեական ճարտարապետության նույնատիպ կենտրոնագմբեթ կառույցների շարքում, և պատահական չէ, որ արևմտաեվրոպական առանձին ուսումնասիրողներ այստեղ են տեսնում Հարավային Եվրոպայում մշակված մի շարք հուշարձանների ակունքները:

Վաղ միջնադարում քրիստոնեական պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ ևս չորս կենտրոնական մույթեր ունեցող կենտրոնագմբեթ տիպերը այնպես էլ լայն տարածում չգտան. Եվրոպայում հնագույն օրինակները չեն անցնում IX դարից այն կողմ: Այս է պատճառը, որ ուսումնասիրողներն այնքան մեծ նշանակություն են տալիս Բագարանին, իսկ Յ.Ստրոմբոկսկին¹⁵ Բագարանում է տեսնում արևմտաեվրոպական այդ տիպի հնագույն կառուցվածքների ակունքները: Դրանցից ամենավաղ թվագրությունն ունի Օրլեանից ոչ հեռու գտնվող Ժերմինե-դե Պրեն (806թ.): Նույն IX դարի գործ է Միլանի Սան-Սատիրոն (879), որը հետագայում զգալի վերակառուցումներ է ապրել: Ավելի ուշ (XIIդ) թվագրություն ունի նույն այս տիպին մոտեցող Առաքելոց եկեղեցին Աթենքում¹⁶:

Մասնագիտական գրականության մեջ շատ տարբեր կարծիքներ են հայտնել այս առթիվ, շատ որոնումներ կատարվել նշված հորինվածքների ակունքները գտնելու նպատակով: Այն հանգամանքը, որ տիպն այս Եվրոպայում իսկապես չունի իր նախադրյալները և հետագա զարգացում էլ չգտավ, որոշակի հիմքեր է տվել ուսումնասիրողներին պնդելու Եվրոպայում նրա օտարածում

¹⁵ J.Strzygowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Wien, 1918, vol. II, p. 767.

¹⁶ G.Dimitrakallis, *Contribution a l'etude des monuments Byzantins et médiévaux d'Italie*, Athenes, 1971, p. 56.

լինելը, մի բան, որն էլ ավելի է հաստատվում ժերմինե-դե Պրեյում արևելյան զարդածների առկայությամբ: Հայ վարպետները մեծ համբավ ունեին նույնիսկ հեռավոր երկրներում և հատկապես Բյուզանդիայում: Հայկական գաղթօջախներ կային նաև Թրակիայում, որտեղից էլ նրանք թափանցել են Բալկանյան մյուս երկրները և չի բացառվում հայ ճարտարապետների մասնակցությունը եվրոպական մի շարք երկրներում ծավալված շինարարությանը: Այս ամենի հետ միասին հետազոտողների գերակշռող մեծամասնությունը չի անջատում Բագարանի տիպը չորս գմբեթակիր մույթեր ունեցող տիպի հուշարձաններից. ավելին, նրանք հատկապես Բագարանն են համարում ավելի ուշ շրջանում լայն տարածում գտած այդ տիպի նախօրինակը, փորձում հորինվածքային մեկ ամբողջ շղթա տեսնել այդ տիպերի միջև:

Մեր կարծիքով, նման մոտեցման հետ չի կարելի համաձայնել: Բանն այն է, որ Բագարանը ճիշտ կենտրոնագմբեթ հորինվածք է և այն ոչ մի կերպ չի կարելի դասել երկայնական (թեև նույնպես չորս մույթեր ունեցող) թաղածածկ կառույցների գմբեթավորման արգասիք հանդիսացող հուշարձանների շարքը, հուշարձաններ, որտեղ հատկապես շեշտված է արևմուտք-արևելք առանցքը և որտեղ աբսիդը ոչ թե կազմում է ընդհանուր, կենտրոնահավաք կոմպոզիցիայի մի մասը, այլ հաված է գմբեթակիր տարածության արևելյան կողմին: Գիշտ է, այն ևս հաճախ միահյուսված է ընդհանուր հորինվածքի հետ, սակայն (այդ հատկապես նկատելի է ինտերյերում), նրա ծավալը չունի համահնչուն տարրեր մյուս կողմերում, մի բան, որը և արմատապես խախտում է կենտրոնագմբեթության սկզբունքը:

Բավական է համեմատել այդ երկու տիպի հորինվածքները, համոզվելու համար, որ Բագարանից խիստ դժվար է նման տիպ ստանալ. դրա համար պետք է քանդվեն, հեռացվեն տիպի ամենահատկանշական մասերը, հյուսիսային, հարավային և արևմտյան ճակատներին հաված աբսիդ-հենախորշերը, որն անշուշտ չի կարող ընդունելի համարվել: Մինչդեռ տիպն այս, ինչպես ցույց են տալիս իրական հուշար-

ձանները, բնավ էլ կենտրոնագմբեթ հորինվածք չունի, անցել է զարգացման իր ուրույն ճանապարհը, և նրա հնագույն օրինակը դարձյալ հանդիպում է Հայկական լեռնաշխարհում: Մենք նկատի ունենք Տեկորի տաճարը, որի ձևերն էլ ելակետ են հանդիսանում VII դարի հայկական այնպիսի հուշարձանների համար, ինչպիսիք են Սրենը, Գայանեն, Բագավանը: Տիպն իր յուրովի զարգացումն է ապրել բյուզանդական ճարտարապետության մեջ և ավելի ուշ դարերում զգալի տարածում գտել:

Կոնստրուկտիվ տեսակետից վաղմիջնադարյան ճարտարապետության մեջ էջմիածին-Բագարանի տիպի հետ կարող են համեմատվել թերևս միայն իրանական կրակապաշտական տաճարները (III - VII դարեր): Սակայն այստեղ էլ չպետք է մոռանալ, որ մեզ հետաքրքրող տիպին այնքան բնորոշ խաչածև հատկանիշը (երբ գմբեթակիր կամարներին հաված թաղերը շարունակվում են մինչև արտաքին պատերը) իրանական հուշարձաններում պարզապես չկան և կողային հատվածներն իրանական այդ կառույցներում ծածկվում են արտաքին պատերին զուգահեռ նեղլիկ թաղերով:

Այսպիսով, չորս գմբեթակիր մույթեր ունեցող ճիշտ կենտրոնագմբեթ այս հորինվածքը ստեղծվել էր հատկապես հայկական ճարտարապետության ընդերքում և ելակետ հանդիսացել արևմուտքի մի քանի համանման հորինվածքների համար: Այս հանգամանքն անհրաժեշտ է նկատի ունենալ ճիշտ ընկալելու համար տիպերի զարգացման ընդհանուր ուղիները և այդ ճանապարհին այնպիսի հանգուցային հորինվածքի նշանակությունը, ինչպիսին է Բագարանի տաճարը:

Ինչ վերաբերում է Բագարանի տաճարի անմիջական նշանակությանը հայկական վաղմիջնադարյան կոմպոզիցիոն հորինվածքների մշակման հարցում, ապա դա եռահարկ տարածական հորինվածքի ստեղծումն էր, ծավալային այն ներդաշնակ սլացքը դեպի վեր, որը եզակի երևույթ էր ամբողջ վաղմիջնադարյան ճարտարապետության մեջ առհասարակ և որն իր հետագա էլ ավելի փայլուն զարգացումը գտավ Զվարթնոցատիպ տաճարներում:

ԳՄԲԵԹԱՎՈՐ ՔԱՌԱԲՍԻԴ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐ՝ ԱՆԿՅՈՒՆԱԳԾԱՅԻՆ ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՎ ՏԵՂԱՎՈՐՎԱԾ ԽՈՐՇԵՐՈՎ

Վաղմիջնադարյան հայկական ճարտարապետության պատմության մեջ կառուցվածքների այս տիպը առանձնահատուկ տեղ է գրավում աչքի ընկնելով հորինվածքային ամբողջականությամբ, բարձր գեղարվեստականությամբ և կոնստրուկտիվ հարցերի մշակման մեծ վարպետությամբ:

Հանդիսանալով նախորդ շրջաններում մշակված տիպերի զարգացման տրամաբանական արգասիք, քառաբսիդ անկյունային խորշերով կառուցվածքները զգալի տարածում գտան VI-VII դարերում և չմոռացվեցին նաև ավելի ուշ ժամանակներում: Այդ կարգի հնագույն թվագրված հուշարձանը VI դարի վերջում կառուցված Ավանի տաճարն է: Սակայն այս տիպն իր գեղարվեստական և կոնստրուկտիվ զագաթնակետին հասավ երկու տասնամյակ հետո կառուցված էջմիածնի Հռիփսիմեի տաճարում: Տիպի հիմնական հատկանիշն էր արտաքին պատերով կազմված ուղղանկյան մեջ պարփակված տետրակոնիսը՝ չորս անկյուններում չորս բավականին մեծ, քառակուսի սենյակներով հանդերձ: Բոլոր կառուցվածքներում գմբեթը նստում է ութ ուժեղ որմնամույթերի վրա, ընդ որում անկյունագծային ուղղությամբ տեղավորված շրջանաձև հենախորշերն էլ նախամուտք են հանդիսանում անկյունային սենյակների համար: Այս հիմնական սկզբունքը պահպանվում է հետագայում կառուցված բոլոր հուշարձաններում (Թարգմանչաց, Գառնահովիտ, Սիսավան), թեև նրանցից և ոչ մեկը չի ներկայացնում նախորդ ձևերի պարզ ընդօրինակումը, և նրանցից յուրաքանչյուրը նշանավորված է նոր մտահղացումներով և նոր հայտնագործություններով:

Ավան-Հռիփսիմեի տիպի հուշարձանները

նոր էջ բացեցին հայ ճարտարապետության պատմության մեջ, առհասարակ, և այստեղ կարծես մարմնավորվեցին հայկական ճարտարապետության հիմնական կառուցողական և գեղագիտական սկզբունքները, շինարարական արվեստի զարգացման դարավոր ավանդույթներն ու օրինաչափությունները:

ԱՎԱՆԻ ՏԱՃԱՐԸ

Հուշարձանը գտնվում է Երևանի արևելակողմում, Ավան թաղամասում, որը հնում ոչ մեծ, բայց հայտնի գյուղաքաղաք էր:

Այս բնակավայրը կարևոր նշանակություն է ունեցել VI դարի վերջին իրանա-բյուզանդական պատերազմների ժամանակ. երբ 591թ. դաշնագրով¹ այն անցավ Բյուզանդիային, այստեղ էլ՝ հայոց հին մայրաքաղաք և հակաքաղկեդոնական եկեղեցու կենտրոն Դվինից ոչ հեռու, բյուզանդական կայսրությունը հիմնադրեց մի նոր, արդեն քաղկեդոնական կաթողիկոսարան, Հովհան Բագրևանդի կաթողիկոսի գլխավորությամբ, որի իրավասության տակ էին Բյուզանդական կայսրության սահմաններում գտնվող հայոց բոլոր թեմերը: Սակայն շատ չանցած արմատապես փոխվեց քաղաքական իրադրությունը. իրանական զորքերը ետ շարտեցին կայսերական զորաբանակները և հասան Կարին: Այստեղից էլ 609թ. Հովհան կաթողիկոսը ժողովրդի բազմության հետ գերի քշվեց Իրանի Ահմադան քաղաքը, որտեղից շուտով բերեցին նրա աճյունը և հողին հանձնեցին իր իսկ կառուցած եկեղեցու մոտ:

Այս մասին հիշատակում են պատմիչներ

¹ *История Византии...*, т. I, М., 1967, с. 355, 362.

Սերբոսը և Յովհաննես Դրասխանակերտցին: Վերջինս գրում է. «...ըստ հրամանի կայսերն Մորկայ զՅոհան ոմն ի գավառէ Կոզայ ի Բագարան գեղջէ կացուցանեն կաթողիկոս Յունական կողմանն բնակեցուցանելով զնա ի քաղաքագիւղն Աւան, ուր և շինեացն իսկ ինքնին Յոհան զպայծառակերտ քաւարանն սուրբ և շուրջանակի նորա յարդարեաց կալուածս կայանի իւրոյ»²:

Թե՛ն այս մասին հիշատակում են նաև այլ պատմիչներ, և տաճարի կառուցման ճիշտ թվականը հայտնի չէ, բայց և այնպէս հաստատապէս կարելի է ասել, որ այն չէր կարող հիմնադրվել 591 թվականից առաջ, երբ այս երկրամասը անցավ Բյուզանդական կայսրությանը, որը և անմիջապէս ձեռնարկեց Դվինի հակաքաղկեդոնական կաթողիկոսարանին հակադիր կենտրոն ստեղծելը: Այս պայմաններում թերևս տրամաբանական է ենթադրել, որ տաճարը հիմնադրվել է հենց նույն՝ 591 թվականին: Ըստ էության ոչինչ հայտնի չէ նաև կառույցի ավարտման թվականի մասին. մասնագիտական գրականության մեջ տաճարը սովորաբար թվագրվում է Յովհան կաթողիկոսի կառավարման տարիներով (591-609): Սակայն պատմական իրադրության ուսումնասիրությունը կասկած չի թողնում, որ սահմանին շատ մոտ գտնվող այս բնակավայրը 602թ. անմիջապէս պետք է գրավված լիներ իրանական զորամասերի հաղթական արշավի ժամանակ և խոսք անգամ չի կարող լինել 602թ. հետո այստեղ քաղկեդոնականների կողմից կատարված որևէ շինարարական աշխատանքի մասին: Միանգամայն տրամաբանական է, որ Ավանի քաղկեդոնական կաթողիկոսարանը անմիջապէս պետք է վերացվեր: Այս մասին նույնիսկ ունենք պատմիչների որոշակի հիշատակություններ. վրաց պատմիչ Արսեն կաթողիկոսի հիշատակության համաձայն, քաղկեդոնական Մովսէս կաթողիկոսը դուրս է վճռում Յովհան կաթողիկոսի կողմնա-

կիցներին³: Իսկ այն հանգամանքը, որ ինքը՝ Մովսէսը, ապրել է մինչև 604 թվականը, արդեն վկայում է, որ Ավանի կաթողիկոսությունը վերացել է առնվազն 603 թվականին:

Այսպիսով, պարզ է դառնում, որ Յովհանը պետք է շինարարությունն ավարտած լիներ մինչև 602 թվականը, մինչև Պարսկաստանի և Բյուզանդիայի միջև պատերազմական գործողությունների սկիզբը: Իսկ այս հանգամանքը հնարավորություն է տալիս թեկուզ մոտավոր կերպով ճշտել տաճարի կառուցման ժամանակը: Այն հիմնադրվել է 591թ. և ավարտվել ոչ ուշ քան 602թ.: Տասը տարին լիովին բավարար էր նման ոչ մեծ հուշարձանի կառուցման համար:

Տարբեր հետազոտողներ տաճարի թվագրության մասին տարբեր կարծիքներ են հայտնել: Այսպէս, Կ.Ղաֆադարյանի կարծիքով, Ավանի տաճարը կառուցվել է VI դարի երկրորդ կեսում: Նա գրում է, որ Յովհանը «Անշուշտ կաթողիկոս դառնալուց առաջ իր հիմնադրած տաճարի վանահայրն է եղել և այդ տաճարը կառուցել է ավելի շուտ, քան կաթողիկոս դառնալը»⁴:

Այս դրույթի հետ դժվար է համաձայնել, որովհետև 565թ. հետո իրանա-բյուզանդական սահմանը ձգվում էր շատ ավելի արևմուտք և այդ ամբողջ տարածքը գտնվում էր Իրանի տիրապետության տակ⁵:

Դժվար է ենթադրել մայրաքաղաք Դվինին այնքան մոտ քաղկեդոնական մի այնպիսի կենտրոնի գոյությունը, ինչպիսին էր Ավանը: Դվինում նստած կաթողիկոսները այդ երբեք թույլ չէին տա: VI դարում քաղկեդոնականությունը խիստ որոշակի քաղաքական նպատակներ էր հետապնդում և իրանական իշխանությունները չէին հանդուրժի թշնամի պետության գաղափարական կենտրոնի գոյու-

² Յովհաննու կաթողիկոսի Դրասխանակերտցույ Պատմութիւն Յայոց, Թիֆլիս, 1912, էջ 72:

³ Լ.Սելիքսթ-Բեկ, Վրաց աղբյուրները Յայաստանի և հայերի մասին, Երևան, 1934, էջ 44:

⁴ Կ.Ղաֆադարյան, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1968, N 3, էջ 88-89: Նույնի «Երևան. միջնադարյան հուշարձաններ և վիճական արձանագրություններ», Երևան, 1975, էջ 15:

⁵ История Византии..., т. I, с. 257.

թյունը իրենց ենթակա տարածքում: Բավական է հիշել, թե ինչպես Մովսես կաթողիկոսը վռնդեց նույն Ավանից բոլոր քաղկեդոնականներին (թերևս, ոչ առանց իրանական իշխանությունների օգնության), հենց որ Ավանը գրավվեց իրանական զորաբանակների կողմից:

Ա.Երենյանի կարծիքով, Ավանի տաճարը հիմնադրվել է 588/89թթ. և ավարտվել 595/97թթ.: Եթե տաճարի ավարտման տարեթիվը ենթադրություն է միայն, ապա տաճարի հիմնադրման տարեթիվը՝ 588/89 թվականը, անախրոնիզմ է և միանգամայն անընդունելի: Լավ հայտնի է, որ Սասանյան Որմիզդ Դարքան (579-590) սպանվեց 590թ. և նրա որդին՝ Խոսրով Բ-ն, Բյուզանդիայի օգնությամբ միայն տիրացավ Իրանի գահին, այն էլ շատ թանկ գնով. 591թ. կնքված պայմանագրի համաձայն, Հայաստանի մեծ մասը անցավ Բյուզանդիային: Ոչ մի տարակույս չի մնում, որ Բյուզանդիան այդ տարածքում, և հատկապես Ավանում, քաղկեդոնական կաթողիկոսարան կարող էր հիմնել ոչ վաղ, քան 591 թվականը, և Ավանի տաճարի հիմնադրման ամենավաղ ժամանակը չի կարող դրանից այն կողմ անցնել:

Կառուցման վայրի ընտրությունը անշուշտ պատահական չէր: Այստեղ նկատի է առնվել ոչ միայն Դվինին մոտ լինելը, այլ նաև այն հանգամանքը, որ Ավանից հեռու չէր Արամոնքը, հին կաթողիկոսանիստ բնակավայրը, ուր և, ամենայն հավանականությամբ, հաստատվել էր Հովհանն մինչև Ավանի տաճարի և նրան կից պալատի շինարարության ավարտը: Ստեփանոս Օրբելյանը, խոսելով Արամոնքի մասին, գրում է, որ «...Կամէին Յոյնք հակառակաթոռ նստուցանել... և Յովհան ոմնի Թեոդոպոլիս եղև կաթողիկոս և եկեալ էդ աթոռ Կոտայսն յԱրմանս գիւղ, զոր յետոյ միապետեաց Աբրահամ կաթողիկոս»⁶:

Ավելի որոշակի է Դրասխանակերտցու հիշատակությունը. «Այս գիւղ սեպհական էր

տան կաթողիկոսարանի նախ քան գշարչարանս սրբոյն Գրիգորի յարքայեն Տրդատայ նմա իսկ հոգեցատուր պայմանաւ ընծեռեալ, որոյ և յետկար վճռան պահի մինչև ցայսօր ժամանակի»⁷:

Ահա թե ինչպիսի ավանդական տեղ էր ընտրված ապագա կաթողիկոսարանի համար, որի հետ, պետք է ենթադրել, Բյուզանդական կայսրությունը մեծ հույսեր էր կապում, ջանալով քաղկեդոնականությունը տարածել ամբողջ երկրով մեկ:

Ահա այստեղ էլ, իր նորակառույց տաճարի մոտ, Հովհան կաթողիկոսը հիմնադրում է իր բնակավայրը: Այս մասին Դրասխանակերտցին գրում է. նա «...շինեացն իսկ ինքնին Յոհան զպայծառակերտ քաւարանն սուրբ և շուրջանակի նորա յարդարեաց կալուածս կայանի իւրոյ»⁸:

* * *

Տեղանքը, որտեղ կառուցված է տաճարը, ժամանակին ներկայացրել է դեպի հարթավայրն իջնող բլրալանջ, որից հյուսիս-արևելք բացվել են հոյակապ տեսարաններ: Այժմ այս ամենը կառուցապատված է, իսկ բնակելի տները ընդհուպ մոտեցել են այս հնագույն կառուցվածքին: Բուն տաճարը բարձրանում է եռաստիճան որմնախարիսխով երիզված հարթակի վրա, որի երկու աստիճանները զգալիորեն առաջանում են հարավային ուղղությամբ:

Տարակույս չի կարող լինել, որ նույն այս տեղում եղել է մի ինչ-որ ավելի հին, նշանավոր սրբավայր, որի հիմնատակն էլ օգտագործվել է տաճարի կառուցման համար: Այդ պրակտիկան սովորական էր վաղ միջնադարում. նշենք Էջմիածնի Մայր տաճարի վերակառուցումը V դարի վերջին և Դվինի տաճարի կառուցումը Ավանի տաճարից ընդամենը մեկ տասնամյակ հետո:

Որ այստեղ եղել է հնագույն մի սրբավայր,

⁶ Ստեփանոս Օրբելյան, *Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1911, էջ 91*:

⁷ Յովհաննու կաթողիկոսի Դրասխանակերտցու Պատմութիւն Հայոց, էջ 104:

⁸ Նույն տեղում, էջ 72:

վկայում է նույն Ավանի տաճարի մեջ օգտագործված էլ ավելի հին ճարտարապետական մանրամասների առկայությունը: Այդ պարզ դարձավ, երբ 1940թ. նորոգվում էր տաճարի շքամուտքը: Այդ ժամանակ էլ պարզվեց, որ որմնասյուների խոյակները վերցված են եղել տաճարի կառուցման պահին կործանված հուշասյուներից: Խոյակներն այդ տաշվել են երեք կողմից և հարմարեցվել նոր տեղերին: Ուշագրավ է, որ տաճարի պատերը ներսից համեմատաբար ավելի կոպիտ են մշակված. ամտարակույս այդ արված էր որմնանկարներ տեղավորելու համար:

* * *

Ըստ իր հատակագծային հորինվածքի, տաճարը մի տետրակոնիս է՝ ներգծված արտաքին պատերի ուղղանկյան մեջ: Նրա չորս անկյուններում տեղավորված են չորս, բոլորածև հատակագիծ ունեցող սենյակներ, որոնք գմբեթատակ տարածության հետ են միանում 3/4 շրջան կազմող նախամուտք-հենախորշերի միջոցով: Հարավարևմտյան սենյակը ունի նաև մի երկրորդ մուտք, որը բացվում է արևմտյան ճակատի վրա:

Ի սկզբանե տաճարն ունեցել է միայն մեկ հիմնական մուտք: Այժմյան հյուսիսային մուտքը բացվել է հետագայում: Հատակը եղել է սալահատակված, ընդ որում արևմտյան սենյակների հատակները նույն մակարդակի վրա են, ինչ գմբեթատակ տարածության հատակը: Այլ կերպ են լուծված եղել արևելյան սենյակների հատակները. նրանք մեկ աստիճանով բարձր են ընդհանուր հատակի մակարդակից և, ամենայն հավանականությամբ, գտնվել են գլխավոր աբսիդի հատակի հետ միևնույն մակարդակի վրա այնպես, ինչպես տեսնում ենք այդ Ոսկեպարում: Բեմի ճակատային մասից պահպանվել է առաջին շարքը միայն՝ տեղավորված արևելյան կողմի որմնամույթերի եզրագծին համապատասխան:

Խիստ ուշագրավ են քարային կոնստրուկցիաները: Հենախորշերից դեպի անկյունային սենյակները տանող մուտքերի հորիզոնական բարավորները (որոնցից ներքևիները ունեն

ընդամենը 13-15 սմ հաստություն) միմյանց վրա դրված երեք հորիզոնական հեծաններ են բաժանված բեռնաթափիչ ճեղքերով: Գլխավոր մուտքը, դարձյալ ծածկված հորիզոնական բարավորով, ունեցել է մուտքի ամբողջ լայնությունն ընդգրկող կիսաշրջանաձև լուսնետ: Անկյունային սենյակները ծածկված են եղել դեպի վեր ձգված համաչափություններ ունեցող գմբեթներով: Սակայն վերջիններս բարձր չեն եղել և պարփակվել են ընդհանուր ծածկի տակ: Համեմատաբար լավ են պահպանվել արևմտյան կողմի սենյակների ծածկերը: Այստեղ որոշակի կերպով նկատվում է, որ գմբեթները անջատվել են շրջանաձև հիմնատակից հորիզոնական գոտով, որի վրա էլ իջել են գմբեթի սֆերան մասնատող ութ դեկորատիվ ճառագայթները:

Մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում կենտրոնական գմբեթի անկյունային փոխանցումները: Ութ որմնամույթերից կազմված անհավասարակողմ ութանիստի անկյունագծային դասավորություն ունեցող նեղ նիստերը, որոնք համապատասխանում են այստեղ տեղավորված հենախորշերին, ավարտվում են գմբեթարդներով, որոնց, դեպի տաճարի կենտրոնն ուղղված ճակատներն էլ իրենց հերթին ուժեղացված են պահունակների վրա հենվող կամարներով: Ըստ էության այստեղ կրկնված է նույն այն սկզբունքը, ինչ Մաստարայում. անկյունային հենախորշերի համեմատաբար փոքր թռիչքները զգալիորեն մեծացված են և հնարավորին չափով մոտեցված են գլխավոր ուղղություններով տեղավորված աբսիդների թռիչքներին: Թեև այստեղ ևս հնարավոր չի եղել ճիշտ հավասարակողմ ութանիստ ստեղծել, բայց և այնպես տարբերությունները զգալիորեն մեղմվել են: Ահա այս անկյունային կամարները և աբսիդները գոտկող ճակատային կամարների միջև էլ տեղավորված են եղել առազատները, որոնցից վեր, անշուշտ, ընթացել է գմբեթատակ գոտին: Տաճարը լուսավորվել է աբսիդների մեջ բացվող լուսամուտների միջոցով: Արևմտյան աբսիդում լուսամուտ չի եղել, նրան այնտեղ փոխարինել է բավականին

լայն լյուներտը: Անկյունային սենյակները լուսավորվել են համապատասխանաբար դեպի արևելք և դեպի արևմուտք բացվող մեկական բավականին լայն լուսամուտներով: Ջուսպ են մշակված նաև արտաքին ճակատները: Արևմտյան ճակատի կոմպոզիցիոն կենտրոնն է կազմում ցածրանիստ համաչափություններ ունեցող շքանուտքը: Այն բնորոշ է իր արխաիկ ձևերով. նրա թե՛ առանձին մանրամասները (կիսաշրջանաձև որմնասյուներ, լյուներտ), թե՛ ընդհանուր հորինվածքն, առհասարակ, հիշեցնում են հնավանդ բազիլիկների շքանուտքերը, և հենց այս տեսակետից էլ առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում: Հետագայում հորիզոնական բարավորի վնասվածքի կապակցությամբ նրա տակ մի նոր կամարակապ մուտք է ավելացվել, որը մեծապես աղճատում է նախնական հորինվածքը:

Կառուցվածքի արևմտյան ճակատը ավարտվել է թերևս նրա ամբողջ երկարությամբ ձգվող ճակտոնով, որից համարյա ամբողջությամբ պահպանվել է հորիզոնական առավել ուշագրավն է հայերեն-հունարեն երկլեզվյան արձանագրությունը, որտեղ փառաբանվում է Եզր կաթողիկոսը⁹: Առանձին տեղերում պահպանվել են մի քանի անուններ՝ ՄԱԹԵՈՍ, ԵՍԱԵ և այլն: Պեղումների ժամանակ հայտնաբերվել է ևս մի քար, որի վրա փորագրված է եղել «Յոհան» անունը:

Եթե առանձին տեղերում հայտնաբերված քարերը իրոք կարող էին կազմել շատ ավելի մեծ, ամբողջական արձանագրության մասեր, ապա նույնը չի կարելի ասել պատերի վրա փորագրված անունների մասին, որոնք իրենց տեղում են և փորագրվել են պատի որմնածքի վրա, այն ժամանակ, երբ տաճարի շինարարությունն ավարտվել էր արդեն:

Տաճարը մեզ է հասել կիսակործան վիճակում և այժմ տեղում չի պահպանվել նրա գմբեթից և ոչ մի մանրամասն: Տարիներ առաջ

կատարված մի շարք լուսանկարներ թեև որոշ լույս են սփռում այս հարցի վրա, բայց և այնպես մի շարք կարևոր հարցեր մնում են չպարզաբանված: Առաջաստների առկայությունը հնարավորություն է տալիս ենթադրել, որ թմբուկը ներսից եղել է ոչ թե բազմանիստ, այլ բոլորաձև: Մյուս կողմից, գմբեթատակ կամարների միմյանց հավասար չլինելը կարող էր հանգեցնել թմբուկի ոչ ճիշտ շրջանաձև լինելուն, թեև միաժամանակ տարակույս չի մնում, որ թմբուկի պատերը, ինչպես և այլ հուշարձաններում, զգալիորեն հետ պիտի դրված լինեին առաջաստների եզրամասերից, մի բան, որը հնարավորություն էր տալիս խուսափելու առաջաստների ամենաթույլ հատվածները բեռնավորելուց: Ինչ վերաբերում է թմբուկի արտաքին եզրաձևին, ապա դրությունն այստեղ ավելի մխիթարական չէ: Պահպանված լուսանկարները և առանձին հիշատակությունները հնարավորություն չեն տալիս ճշտել թմբուկի եզրաձևը: Բացառված չէ, որ այն ունեցել է 16 նիստ, և ընդամենը երկու տասնամյակ հետո կառուցված Հռիփսիմեի թմբուկը թերևս իր նախատիպն է ունեցել այստեղ՝ Ավանում:

* * *

Տաճարի նախնական տեսքին շատ հետազոտողներ են անդրադարձել: Թ.Թորամանյանը նշում էր, որ կառուցվածքը, հար և նման Էջմիածնի Մայր տաճարի նախնական ձևի իր վերակազմության նախագծին, ունեցել է չորս անկյունային մասերում դեպի վեր խոյացող չորս գմբեթներ: Դժբախտաբար մեզ չեն հասել Թորամանյանի համապատասխան գծագրերը, և հայտնի չէ թե կոնստրուկտիվ տեսակետից նա ինչպես էր պատկերացնում խնդրի լուծումը, որովհետև այն գմբեթները, որոնք այժմ էլ պսակում են անկյունային շրջանաձև սենյակները, ցածր են և չեն կարող դուրս գալ տաճարի հիմնական հարկաբաժնի ծածկի տակից: Մնում է կարծել, որ Թորամանյանը այստեղ ենթադրել է ծածկի վրա դրված գմբեթների, ավելի ճիշտ՝ գմբեթավոր, աշտարականման մատուռների գոյությունը, ճիշտ

⁹ Կ.Ղաֆադարյան, *Ավանի երկլեզվյան ծածկագիր արձանագրությունը, Երևան, 1945, էջ 16:*

այնպես, ինչպես նա պատկերել է Էջմիածնի տաճարի իր վերակազմության նախագծում¹⁰:

Ռ.Աղաբաբյանի վերակազմության նախագծում չկան անկյունային մասերի վրա բարձրացող գմբեթները, իսկ արևմտյան ճակատը պարփակված է մեկ ընդհանուր ճակտոնով: Չբացառելով նման վերակազմության հնարավորությունը, չի կարելի համաձայնել նրա՝ փոխանցման գոտու վերակազմության հետ: Ըստ Ռ.Աղաբաբյանի, այն եղել է տրոմպային, մինչդեռ պահպանված մասերը ակնհայտորեն հաստատում են այստեղ կոմբինացված փոխանցման գոտու առկայությունը¹¹:

Ն.Տոկարսկին գրում է. «Դատելով արևմտյան ճակատի կենտրոնական մասում եղած հորիզոնական քիվի մնացորդներից, այստեղ տաճարի վերին մասը խաչաձև հորինվածքի դեպքում կարող էր լինել ոչ թե ճակտոնապատ, այլ լրիվ ճակտոն: Իսկ եթե այդ քիվը շարունակվում էր բոլոր ճակատներով, ապա եկեղեցին պետք է որ ունենար ընդհանուր քառալանջ ծածկ, որից և բարձրանում էր գմբեթը»¹²: Այս առնչությամբ անհրաժեշտ է նշել, որ արևմտյան ճակատի քիվից վեր եղած որմնածքի առկայությունը արմատապես ժխտում է քառալանջ ծածկի ամեն մի հնարավորություն: Այսպիսով, դժվար չէ կռահել տաճարի հիմնական ծավալային ձևերը: Այն ներկայացրել է արտաքին պատերով կազմված ուղղանկյան մեջ պարփակված քառաբսիդ մի հորինվածք, ընդ որում թե՛ ինտերյերում և թե՛ դրսում գերիշխել է լայնանիստ գմբեթի ծավալը¹³:

Արևմուտքից-արևելք ձգվող երկլանջ ծածկը՝ կողային ճակատներում պարփակված լրիվ ճակտոններով, հատվել է հյուսիսից հարավ ձգվող համեմատաբար ավելի նեղ

խաչաթևերով, և այդ հատման տեղում էլ բարձրացել է տաճարը պսակող գմբեթի ծավալը: Կոնստրուկտիվ լուծումն այս իր ակունքներն ունի դեռևս պարզ քառաթև հորինվածքներում, և զարգացումն ընթացել է անկյունային համեմատաբար ցած հատվածների ծածկերի համակերպման ճանապարհով: Սինթեզված տիպերում մշակվում են այդ հատվածների դեպի հյուսիս և դեպի հարավ իջնող լանջավոր ծածկերի ձևերը, մի լուծում, որը ընդհանրանում է նաև այլ տիպի հորինվածքներում: Ավանի օրինակը արծազանքն է հնագույն լուծումների, որտեղ դեռևս առկա են հնավանդ բազիլիկաներին բնորոշ լրիվ ճակտոնները նեղ ճակատային կողմերում¹⁴:

ԱՐԱՄՈՒՍ

Այս տիպի հուշարձաններից է Կոտայքի մարզի Արամուս (Հին Արամոնք) գյուղի կենտրոնում գտնվող ոչ մեծ եկեղեցին, որից, ցավոք, պահպանվել են պատերի առանձին հատվածները միայն:

Նշվեց վերը, որ Արամոնքը հնուց արդեն կաթողիկոսական տան սեփականություն էր և, ինչպես վաղ միջնադարում, այնպես էլ ավելի ուշ ժամանակներում, կաթողիկոսները այստեղ էին ապաստան գտնում: Համանման երևույթ նկատվում է նաև VIII դարում: Դրասխանակերտցին գրում է, որ Դավիթ կաթողիկոսը այստեղ զգալի շինարարական աշխատանքներ է ձեռնարկում ու նույնիսկ եկեղեցի և պալատ կառուցում: «Վասն զի ի բնակչաց հեթանոսաց ի Դվին քաղաքի յոյժ տաղտկացեալ լինէր այրն Աստուծոյ Դավիթ, այլ և բազում չար ոճիրք զնա նեղեցին. ապա տազնապեալ և արտաքս ի միջոյ նոցա՝ ըստ գրեցելունն ելեալ, շինէ եկեղեցի ի զգեողն Արամոնս գեղեցկայարմար յարդարմամբ և դնէ

¹⁰ Թ.Թորանյան, *Նյութեր..., հատոր առաջին, էջ 220-229*:

¹¹ **Р.Я.Агабабян**, *Композиция купольных сооружений Грузии и Армении, Ереван, 1950, с. 60.*

¹² **Н.М.Токарский**, *Архитектура Армении IV-XIV веков, Ереван, 1961, с. 121-122.*

¹³ **Տ.Սարոբյան**, *Ավանի տաճարը և համանման հուշարձաններ, Երևան, 1976*:

¹⁴ Ըստ **Վ.Գրիգորյանի** *վերակազմության՝ Ավանի տաճարի անկյունային սենյակների գմբեթածածկերը արտաքուստ չեն արտահայտվել, տաճարն ունեցել է խաչաձև ծածկ, կենտրոնում՝ ութանիստ գմբեթ*: Տե՛ս **Վ.Գրիգորյան**, *Ավանի տաճարի վերակազմությունը, «Լրաբեր հաս. գիտ.», 1983, N 11, էջ 68-84 (սմբ.)*:

շուրջանակի նորա տուն բնակութեան վայելուչ իմն յարմարեալ»¹⁵:

Սակայն դժվար չէ կռահել, որ խոսքը այստեղ կարող էր վերաբերել միայն կառուցվածքների վերանորոգմանը, որոնք, անշուշտ, տուժել էին արաբական արշավանքների ժամանակ: VIII դարում, երբ Հայաստանը գտնվում էր արաբական լծի տակ, հալածական կաթողիկոսը հազիվ հնարավորություն և, թերևս, իրավունք ունենար որևէ նշանակալից շինարարություն ձեռնարկելու: Այդ էլ անվերապահորեն հաստատում են մեզ հասած կառուցվածքների ձևերը:

* * *

Շատ բան չի մնացել մեզ հետաքրքրող եկեղեցուց. այժմ կիսակործան կանգուն են արևելյան աբսիդը, հյուսիսարևմտյան սենյակը՝ նրան հարող 3/4 շրջանաձև հենախորշով, և հարավարևելյան սենյակի պատը՝ լուսամուտի հետ միասին: Մնացած մասերից այնքան քիչ բան է մնացել, որ հնարավոր է լինում վերականգնել միայն հատակագիծը¹⁶:

Իր հատակագծային ձևերով հուշարձանը մոտենում է Ավանին. այստեղ ևս բացակայում են արտաքին խորշերը, գմբեթատակ տարածությունը նույնպես որոշ չափով ձգված է հյուսիս-հարավ ուղղությամբ, իսկ արևելյան և արևմտյան աբսիդները համեմատաբար ավելի մեծ տրամագիծ ունեն: Սակայն դրա հետ միասին կան նաև էական տարբերություններ: Արամուսում անկյունային սենյակներն արդեն ուղղանկյուն են, իսկ նրանց հարող 3/4 խորշերը շատ ավելի փոքր տրամագիծ ունեն: Ուշագրավ է հյուսիսարևելյան կողմում, աբսիդի և 3/4 խորշի սահմաններում, պատի հոծ զանգվածի մեջ արված դատարկ տարածությունը: Տարակույս չի կարող լինել, որ այն արված էր ավելորդ զանգվածից խուսափելու և շինանյութի տնտեսման համար:

Նման պարփակ խորշեր, արված սովորաբար կառուցվածքների կորագիծ և ուղղանկյուն հատվածների հատման տեղերում, լավ հայտնի են վաղմիջնադարյան հայկական շատ հուշարձաններից և շատ հաճախ օգտագործվել են որպես թաքստոցներ, այստեղ էին պահվում եկեղեցական իրերը թշնամիների հարձակումների ժամանակ: Արամուսում ևս այդ խորշերը որմածքի մեջ են և բնավ չեն դրսևորվում արտաքին ճակատներում: Սակայն արդեն նույնատիպ հաջորդ հուշարձանում՝ Հռիփսիմեում, ճարտարապետները համարձակորեն «բացում են» խորշերի՝ դեպի տաճարի ճակատներն ուղղված հատվածները, և այսպիսով ոչ միայն ավելի տնտեսում շինանյութը, այլև հիանալի միջոց ստանում ճակատների տեկտոնիկան շեշտելու համար:

Արամուսում հանդիպում ենք ավանդատան արևելյան կողմում լուսամուտից ցած արված մի ոչ մեծ խորշի, մի տարր, որը Հռիփսիմեում էլ ավելի պիտի զարգանար և իր մեջ ընկալեր արևելյան ավանդատների լուսամուտներն իրենց ամբողջ բարձրությամբ:

Ցավոք, ոչինչ հայտնի չէ կառուցվածքի թե՛ գմբեթատակ փոխանցումների և թե՛ բուն գմբեթի մասին: Անշուշտ որոշ կռահումներ կարելի է անել, ելնելով կառուցվածքի հատակագծային ձևերից, նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ, ինչպես Ավանում, այնպես էլ այստեղ, գմբեթատակ տարածությունը զգալիորեն ձգված է հյուսիս-հարավ ուղղությամբ: Այս հարցերին մենք կանդրադառնանք հետագայում, տվյալ տիպի հուշարձանների համեմատական վերլուծությանը նվիրված բաժնում:

Ինչ վերաբերում է կառուցվածքի արտաքին հորինվածքին և դեկորատիվ ձևերին, ապա պահպանված տարրերից կարելի է եզրակացնել, որ վերին մասերում այն ունեցել է խաչաձև հորինվածք, և այստեղ արդեն չկա Ավանի արևմտյան ճակատը ընդգրկող ճակտոնը: Լուսամուտների պսակներից մնացորդներ են մնացել միայն: Համարյա ամբողջությամբ մեզ է հասել միայն հյուսիսարևելյան սենյակի լուսամուտի պսակը՝ մշակված գծա-

¹⁵ Դրասխանակերտցի, *նշվ. աշխ.*, էջ 105:

¹⁶ 1956-1957թթ. *հուշարձանը վերանորոգվեց և նոր շարքեր ավելացան հատկապես արևմտյան կողմի պատերի վրա*:

քանդակներով և երկշար, շախմատային դասավորություն ունեցող ատամնաշարերով, մի ձև, որը հար և նման է Ավանում օգտագործված ձևերին: Պահպանվել է մեկ այլ պսակի մնացորդ ևս՝ խաղողի որթագալարի ձևերով մշակված:

* * *

Դառնալով եկեղեցու թվագրությանն ընդհանրապես, նշենք, որ Արամոնքի ներկայացված մասնակցությունը 607թ. եկեղեցական ժողովում, ինչպես նաև կառուցվածքի բոլոր ճարտարապետական ձևերն անխտիր հնարավորություն են տալիս թվագրելու այն VI դարի վերջով:

Թերևս իրավացի է Ն.Մ.Տոկարսկին, որը թվագրում է այն Ավանի տաճարի կառուցման տարիներով¹⁷:

ՀՌԻՓՍԻՄԵՒ ՏԱՃԱՐԸ

Էջմիածնի հյուսիսարևելյան կողմում, մի ոչ բարձր բլրի վրա, վեր է խոյանում հայկական միջնադարյան ճարտարապետության ամենանշանավոր հուշարձաններից մեկը՝ Հռիփսիմեի տաճարը:

Թեև կառուցվածքը մեզ է հասել ամբողջովին կանգուն վիճակում և առանց որևէ արմատական վերակառուցման, բայց և այնպես այն հանգամանքը, որ անդառնալիորեն կորել են նրա մի շարք մանրամասները, չկան հնավանդ կղմինդրե ծածկը, շքամուտքերը, նոր հատակ է ավելացվել և փոխվել են որոշ համաչափություններ, իսկ ամբողջ շրջապատը կառուցապատված է շատ ավելի ուշ ժամանակներով թվագրվող շենքերով, մեծապես վնասում է տաճարի գեղարվեստական արտահայտչականությանը: Սակայն նույնիսկ այս վիճակում կառուցվածքը անջնջելի տպավորություն է թողնում, հանդիսանալով ճարտարապետական մտքի աննախընթաց սլացքի, ստեղծագործական այն լայն որոնումների արգասիք, որոնք այն-

քան բնորոշ էին վաղմիջնադարյան Հայաստանին:

Տաճարի շինարարությունը սերտորեն առնչվում է Հայաստանում քրիստոնեության տարածման հետ կապված լեգենդի հետ, և հենց սկզբից, դասվելով հայ եկեղեցու նշանավոր սրբավայրերի շարքը, այն արտակարգ հոգածության առարկա է եղել, խնամքով պահպանվել և բազմիցս վերանորոգվել:

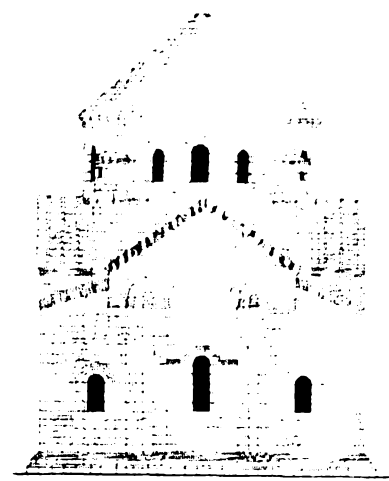
Համաձայն այդ լեգենդի, հռոմեական Դիոկղետիանոս կայսեր հալածանքներից Հայաստան փախած քրիստոնյա կույսերը հաստատվում են Վաղարշապատի հյուսիսարևելակողմի այգիների մեջ գտնվող մի հնձանում և ապրում են՝ վաճառելով իրենց պատրաստած ապակյա հուլունքներն ու ապարանջանները: Հայոց հեթանոս թագավոր Տրդատը, տեղեկանալով Հռիփսիմեի գեղեցկության մասին, ցանկանում է կնության առնել նրան, և շատ չանցած զինվորները ուժով պալատ են բերում կույսին: Հռիփսիմեն, իր հավատի ուժով զորացած, մենամարտում է արքայի հետ, հաղթում նրան և փախչում: Դուրս գալով քաղաքի արևելյան դարպասից, ինչպես Ագաթանգեղոսն է գրում, գնաց նա «ի սարականդակ ի բարձրալանդակ յավազին տեղի մի, մոտ ի բուն պողոտային, որ երթար յԱրտաշատ քաղաք: Իբրև եհաս յայն տեղի ծունր եղեալ կայր յաղոթս»¹⁸: Այստեղ էլ հասնում են թագավորական դահիճները Հռիփսիմեին և տանջամահ անում: Քաղաքի հարավային կողմում, պարիսպներից դուրս մի ճահճոտ վայրում, մահապատժի են ենթարկում Գայանեին և մյուս կույսերին: Այս դաժանություններն անպատիժ չեն մնում: Տրդատը զազանի տեսք է ստանում, դառնում խոզակերպ: Փրկությունը գալիս է այն բանից հետո միայն, երբ նա իր քրոջ՝ Խոսրովիդուխտի երազի համաձայն, հրամայում է Վաղարշապատ բերել Արտաշատի հորում տանջվող քրիստոնյա Գրիգոր Լուսավորչին, որը և մկրտում է թե՛ նրան, թե՛ նրա արքունիքը:

¹⁷ Н.М.Токаровский, *Архитектура Армении...*, с. 123.

¹⁸ Ագաթանգեղոյ Պատմութիւն Հայոց, *Տիղիս*, 1909, էջ 104:

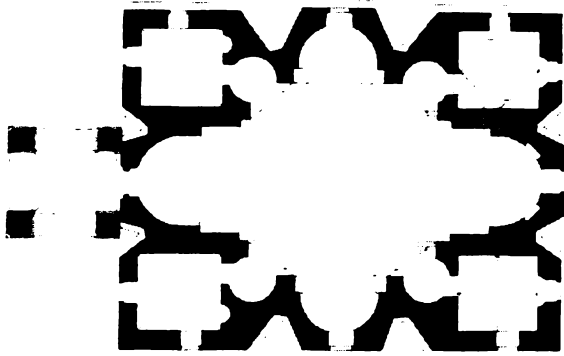


ա

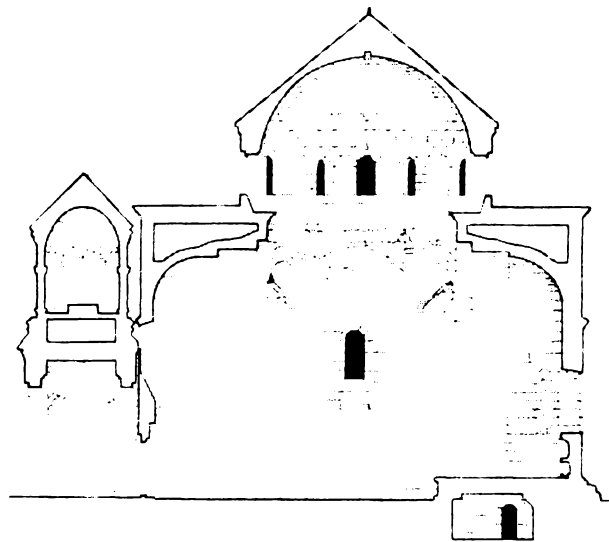


բ

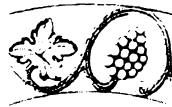
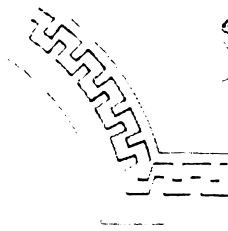
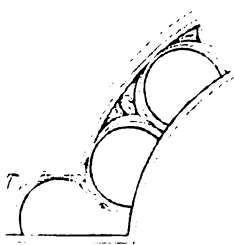
0 5 10



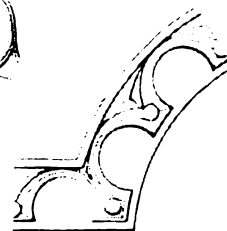
գ



դ



ե



Աղ.18. Էջմիածնի ս.Հռիփսիմե տաճար. ա) հարավային ճակատը, բ) արևելյան ճակատը, գ) հատակագիծը, դ) արևելք-արևմուտք կտրվածքը, ե) հարդարանքի մանրամասներ

Կույսերի նահատակության վայրերում վկայարաններ են կառուցում, Գրիգոր Լուսավորիչը ճարտարապետի լարը ձեռքին նշանագծում է հիմքերը, իսկ Տրդատ արքան Արատի լանջերից, իր ուսերի վրա դրած, մեծադիր քարեր է բերում: Լեգենդն այս արտահայտում է հայ քրիստոնեական եկեղեցու ազգային սրբությունների և տեղական սրբավայրերի փառաբանման միտումը, իսկ այդ սրբավայրերում վեր բարձրացող կառուցվածքները նշանավորում են հայ ազգային ճարտարապետության զարգացման մի նոր, խիստ ուշագրավ փուլի սկզբնավորումը:

IV դարի հայ-իրանական պատերազմի ժամանակ մեծապես տուժում է Վաղարշապատ քաղաքը: Թշնամին կործանում է և՛ Մայր տաճարը, և՛ սրբերի վկայարանները: Սակայն շատ չանցած, նույն IV դարի վերջում, Սահակ Պարթևի նախաձեռնությամբ վերաշինում են և՛ Էջմիածնի Մայր տաճարը, և՛ վկայարանները: Հռիփսիմեի դամբարանը եղել է երկհարկ, և առաջին ստորգետնյա հարկի վրա վեր է խոյացել բարձր, աշտարականման մի կառուցվածք: Այդ մասին է վկայում Օձունի կոթողի հարավային հուշասյան արևելահայաց երեսին, Հայաստանում քրիստոնեության տարածման հետ կապված այլ սյուժեների հետ մեկտեղ նաև մեզ հետաքրքրող կառուցվածքի բարձրաքանդակը: Այն ներկայացրել է բարձր, աշտարակաձև մի կառուցվածք, որը պսակվել է չորս սյուների վրա հենվող կամարակապ ծածկով:

618 թվականին Կոմիտաս կաթողիկոսը քանդում է նրա վերերկրյա մասը և իր նորակառույց տաճարի աբսիդը տեղավորում դամբարանի ստորերկրյա թաղածածկ մասի վրա: Վերջինս ներկայացնում է արևմուտքից-արևելք ձգվող, ոչ մեծ աբսիդով ավարտվող կառուցվածք ծածկված ցածրադիր պայտածև թաղով: Հնում մուտքը եղել է արևմտյան կողմից. այն այժմ փակված է և դամբարան կարելի է մտնել տաճարի հյուսիսարևելյան կողմի սենյակից, հետագայում փորված անցումի միջով:

Ոչ պակաս ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ նորակառույց տաճարի մույթերի տակ որպես հիմնաքարեր, օգտագործվել են անտիկ ճարտարապետությանը բնորոշ ձևերով մշակված մեծադիր քարեր: Հագիվ թե կարելի լինի կասկածել, որ այստեղ առկա է քրիստոնեության հաղթանակի խորհրդանշանը դրսևորելու միտումը, ճիշտ այնպես, ինչպես մի քանի տասնամյակ հետո, մեկ այլ կաթողիկոս, այս անգամ արդեն Ներսես Գ-ն, Գառնիի հեթանոսական տաճարին հպված, կառուցում է մեկ այլ հոյակապ եկեղեցի:

Տաճարի մասին հիշատակում են միջնադարյան համարյա բոլոր պատմիչները, այդ թվում՝ կառուցմանը ժամանակակից Սեբեոսը: Նա մի առանձին ենթազույգ է նվիրում տաճարի շինարարությանը՝ «Շինումն տաճարին Հռիփսիմեայ» վերնագրով: Նա գրում է. «Եւ եղև յամի ԻԸ երորդի թագաւորութեանն Ապրուէզ Խոսրովու քակեաց կաթուղիկոսն Կումիտաս զմատուռ սրբոյն Հռիփսիմեայ ի Վաղարշապատ քաղաքի, զի կարի ցած և մթին էր շինուածն, որ շինեալ էր սրբոյն Սահակայ հայրապետի Հայոց կաթուղիկոսին, որդոյ սրբոյն Ներսիսի»¹⁹:

Արտակարգ կարևորություն ունեն տաճարի շինարարական արձանագրությունները, որոնցից առաջինը գտնվում է տաճարի ներսում՝ արևելյան աբսիդի վերին մասում, իսկ երկրորդը՝ դրսում՝ արևմտյան ճակատի կենտրոնում:

Խիստ լակոնիկ է առաջին արձանագրությունը.

ՔՍ ԱԾ ՅԻՇԵԱ ԶԿՈՄԻՏԱՍ ՀԱՅՈՑ ԿԱԹՈՂԻԿՈՍ ՇԻՆԱԻՂ ՍՐԲՈՅ ՀՌԻՓՍԻՄԵԻ

Երկրորդ արձանագրությունն ավելի ընդարձակ է.

ԵՍ ԿՈՄԻՏԱՍ ԵԿԵՂԵՑԱՊԱՆ ՍԸՐԲՈՅ ՀՌԻՓՍԻՄԵԻ ԿՈՇԵՑԱՅ ԱԹՈՌ ՍՐԲՈՅՆ ԳՐԻԳՈՐԻ ՇԻՆԵՑԻ ԶՏԱԾԱՐ ՍՐԲՈՅ ՎԿԱՅԻՑԱ ՔԻ

¹⁹ Սեբեոսի եպիսկոպոսի պատմություն, Երևան, 1939, էջ 89:

Տաճարի պատերին պահպանվել են վարպետների բազմաթիվ նշանագրեր, որոնք իրենց ձևերով հարևան են VI-VII դարերում տարածված նշանագրերին: Սակայն նրանց մեջ հանդիպում են նաև այնպիսի նշանագրեր, որոնք բնորոշ են հատկապես այս կառուցվածքին: Նշանագրեր են հանդիպում ինչպես տաճարի ցածրադիր մասերում, այնպես էլ վերին մասերում, ներառյալ նաև գմբեթի սֆերան²⁰:

Ինչպես նշվեց վերը, հուշարձանը մեզ է հասել առանց արմատական վերակառուցումների: Խիստ բնորոշ է, որ մինչև XVII դարը պատմիչներից և ոչ մեկը չի հիշատակում այստեղ կատարված որևէ վերանորոգման մասին, և միայն Առաքել Դավրիժեցին է, որ նկարագրում է XVII դարում տաճարի անմխիթար դրությունը և այն աշխատանքները, որոնք կատարել է այստեղ Փիլիպոս կաթողիկոսը: Թերևս այդ ժամանակ է, որ վերափոխվել են բոլոր ծածկերը, հեռացվել շքամուտքերը և այլն: Աշխատանքներ են կատարվել նաև ավելի ուշ շրջանում, այդ մասին է վկայում արևելյան ճակատի ճակտոնապատի կենտրոնում տեղավորված «ուստա Ասատուրի» խաչքարը:

* * *

Տաճարն ըստ իր հատակագծային լուծման ներկայացնում է քառաբսիդ մի հորինվածք՝ պարփակված ուղղանկյուն եզրածներ ունեցող արտաքին պատերով: Ըստ իր տիպի, այն փաստորեն կրկնում է Ավանում մշակված համակարգը, թեև առանձին ձևերում առկա են խիստ մեծ տարբերություններ: Այդ ամենից առաջ վերաբերում է անկյունային սենյակներին (որոնք հանդիսանում ունեն քառակուսի եզրած), բավականին մեծ նախախորանների առկայությանը, արտաքին խորշերին, տրոմպների ձևերին և այլն:

²⁰ Դ.Հակոբյան, *Նորահայտ նյութեր հռիփսիմեի տաճարի վերաբերյալ, «Հայկական արվեստ» ժողովածու, հատոր I, Երևան, 1974, էջ 48:*

Տաճարն ունի երկու մուտք, տեղավորված արևմտյան և հարավային խաչաթևերում: Բացի այդ, առանձին մուտք է ունեցել նաև հարավարևմտյան սենյակը, որն անմիջապես բացվել է արևմտյան ճակատի վրա: Տաճարը հիմնականում լուսավորվել է խաչաթևերում տեղավորված բացվածքների միջոցով. մեկական լուսամուտ ունեն, բացի արևելյանից, բոլոր արքիդները: Արևելյան արքիդն ի սկզբանե ունեցել է երեք լուսամուտ, որոնցից երկու կողայինները փակվել են հետագայում: Անկյունային քառակուսի սենյակները լուսավորվել են երկուական լուսամուտներով, ընդ որում արևելյան կողմի լուսամուտները տեղավորված են գմբեթարդներով ավարտվող կորագիծ խորշերի մեջ: Մեկական, ոչ մեծ, արքիդանման խորշեր կան նաև արևմտյան սենյակների արևելյան կողմերում: Բոլոր սենյակներն էլ ծածկված են խաչած թաղերով: Եթե արևմտյան կողմի սենյակները ծածկված են նրանց ամբողջ լայնությունը ընդգրկող խաչած թաղերով, ապա արևելակողմի սենյակների ծածկը կազմող նույնպես խաչած թաղերը հենված են արդեն անկյունային դասավորություն ունեցող տրոմպներից կազմված մի նոր, զգալիորեն ավելի բարձր, սակայն բացարձակ չափերով ավելի փոքր քառակուսի հիմնատակի վրա: Ուշագրավ են այստեղ տեղավորված խոյակները: Տաճարի ներքին տարածության կազմավորման հարցում ամենաեական նշանակությունն ունի ընդարձակ, հատակագծում քառակուսուն մոտեցող գմբեթատակ տարածությունը, որի շուրջն էլ համախմբված են չորս հիմնական արքիդները և վերջիններիս միջև տեղավորված շրջագծային հենախորշերը: Այս ամենի վրա էլ գերիշխում է լայնանիստ, լուսավոր գմբեթը իր 12 մեծ լուսամուտներով: Թեև իմտերյերը ընկալվում է որպես սիմետրիկ, ճիշտ կենտրոնագմբեթ հորինվածք, բայց և այնպես աննկատ չի անցնում արևմուտք-արևելք ուղղությունը, որը հատկապես շեշտված է արքիդների ավելի մեծ չափերով, նրանց առջև տեղավորված բավականին մեծ նախա-

խորաններով և, վերջապես, գլխավոր աբսիդի անհամեմատ ավելի ուժեղ լուսավորությամբ:

Սակայն, եթե տաճարի առաջին, հիմնական ծավալային գոտում ակնհայտ է արևմուտք-արևելք առանցքի շեշտվածությունը, ապա տաճարի վերին ծավալային մասը, և հատկապես ամեն ինչ պարփակող գմբեթը, լուծված է արդեն ճիշտ սիմետրիկ կերպով: Այդ իր դրսևորումն է գտնում թե՛ լուսամուտների հիմնական առանցքների ուղղությամբ ունեցած համախմբվածությամբ, թե՛ լուսամուտների նշված դասավորությանը համապատասխանող գմբեթի դեկորատիվ ճառագայթների տեղաբաշխումով: Վերջիններս կազմում են գմբեթի ամբողջ սֆերան ընդգրկող հսկայական մի խաչ:

Բազմաթիվ լուսամուտներից ներս հորդող առատ լույսը առանձնակի վեհություն և թեթևություն է հաղորդում տաճարի ամբողջ ինտերյերին, իսկ լավ լուսավորված, դեպի վեր նեղացող ճառագայթներով ձևավորված գմբեթը բնավ չի թվում ծանր և ցածրանիստ:

Կոնստրուկտիվ տեսակետից տաճարը կազմված է չորս հիմնական աբսիդներից և նրանց միջև տեղավորված չորս հենախորշերից: Այդ ութ տարրերի սահմանաբաժան կետերն էլ, մշակված ութ հզոր որմնամույթերի ձևով, ստատիկ ուժերի կիրառման այն հիմնական հանգույցներն են, որոնց կայունությունն էլ պայմանավորում է ամբողջ կառուցվածքի հաստատունությունը: Այդ ութ կետերի վրա էլ հենվում են գմբեթակիր կամարները, ընդ որում արևելյան և արևմտյան կամարները ավելի լայն են, քան հյուսիսային և հարավային կամարները, իսկ սրանք էլ իրենց հերթին ավելի մեծ են, քան անկյունային հենախորշերի ճակատային կամարները:

Շենքի կոնստրուկտիվ մյուս կարևոր հանգույցն է գմբեթատակ փոխանցման համակարգը, որտեղ առավել ուշագրավ և հետաքրքիր տարրերն են անկյունագծային ուղղություններով տեղավորված հենախորշերի ծածկերը: Հենախորշի գմբեթարդը մի շարք միջանկյալ փոխանցումների միջոցով

անցնում է առաջամասի ճակատային կամարին, կազմում վերջինիս հետ կոնստրուկտիվ միասնական հանգույց:

Անկյունային խորշերը բարձրանում են մինչև աբսիդների կամարների իմպոստները և պսակվում գմբեթարդներով: Ահա այս գմբեթարդի ճակատային, դեպի տաճարի կենտրոնը նայող կողմի վրա էլ արված են մեծ հետաքրքրություն ներկայացնող աստիճանաձև փոխանցումներ, որոնք առաջանալով, կազմում են խորշի եզրամասը պսակող տրոմպի հիմքը: Այս տրոմպի վրա էլ նստում է խորշի ճակատային մեծ կամարը, որը և հենվում է հարևան աբսիդների կամարներին, ընդ որում նրանցից աջ և ձախ տեղավորված են հովհարաձև մշակում ունեցող, ոչ մեծ տրոմպեր: Այս փոքրիկ տրոմպներից աջ և ձախ տեսնում ենք որմածքի առազաստանման սահուն հատվածներ, որոնք և ամբողջացնում են գմբեթատակ օղակի կորագիծ հիմնատակը: Միանգամայն տրամաբանական է, որ գմբեթակիր կամարների թռիչքների անհավասարության պայմաններում գմբեթատակ օղակը չէր կարող ճիշտ շրջագծային լինել, չէ՞ որ այն փաստորեն կազմված է անհավասար շառավիղներ ունեցող կորագիծ հատվածներից, որտեղ հիմնական ուղղություններին համապատասխանող մասերի շառավիղները անհամեմատ ավելի մեծ են, քան անկյունագծային հատվածները պարփակող մասերի շառավիղները:

Ինչպես սովորական առազաստային փոխանցումներում (թեև համեմատաբար ավելի քիչ չափով), գմբեթատակ օղակը առաջանում է հատկապես անկյունային հատվածներում և միանգամայն տրամաբանական է, որ ճարտարապետները չեն ցանկացել բեռնավորել փոխանցման գոտու այդ շատ ավելի թույլ մասերը: Նրանք հետ են տարել թմբուկի պատերը և հնարավորություն ստացել ոչ միայն հուսալի հիմքի վրա դնել գմբեթն ամբողջությամբ, այլև ստանալ նրա ճիշտ շրջագծային հիմնատակը: Միանգամայն տրամաբանական է, որ ուղղանկյուն գմբեթատակ տարածության պայմաններում թմբու-

կի պատերը անհամեմատ ավելի են հեռացած գմբեթակիր օղակի արևելյան և արևմտյան հատվածներում, քան այդ տեսնում ենք հյուսիսային և հարավային կողմերում:

Այս ամենը իր հերթին բերել է գմբեթատակ հարթության վրա խիստ ուշագրավ, բավականին լայն օղակածն հարթակի առաջացմանը, մի հարթակ, որով ազատ կարելի է անցնել տաճարի մի խաչաթևից մյուսը:

Համանման օղակածն հարթակներ տեսնում ենք այդ շրջանի բոլոր, քիչ թե շատ նշանակալից և առազաստային փոխանցում ունեցող հուշարձաններում (Թալին, Արուճ): Այս հարթակի վրա էլ դուրս են գալիս պատերի մեջ թողնված անցքերի ելքերը. վերջիններս գլխավոր առանցքներով տեղավորված են կենտրոնական լուսամուտների տակ:

Առանձնակի ուշագրավ են թմբուկի պատերը: Ի տարբերություն այլ հուշարձանների, դրանք այստեղ ոչ թե ուղղաձիգ են, այլ ունեն սահուն կորություն: Վերջինս սկսվում է անմիջապես հիմնատակից և աստիճանաբար անցնում գմբեթի կիսասփերային: Թմբուկի ներքևում տեղավորված 12 կորագիծ խորշերի մեջ էլ բացվում են լուսամուտները: Նշվեց արդեն, որ վերջիններս խմբավորված են հիմնական առանցքների շուրջը, ընդ որում կենտրոնական խորշերը, նրանց մեջ բացվող լուսամուտներով, ավելի լայն և ավելի բարձր են, քան կողային խորշերն ու նրանց լուսամուտները: Անկյունագծային ուղղությամբ բացվող խորշերի մեջ տեղավորված են ոչ բարձր ուղղանկյուն բացվածքներ, որոնք տանում են դեպի թմբուկի դրսի կողմում, գմբեթատակ քառակուսու անկյունային մասերում կառուցված շրջանաձև աշտարակները:

Լուսամուտների բացվածքների կողային հատվածները ուշ շրջանում ներսից տաշվել են փայտե շրջանակները տեղավորելու համար. այդ ճանապարհով է ստացվել ներսի աստիճանը: Սակայն նույն լուսամուտներն ունեն ուղղանկյուն աստիճանաձև լայնացումներ նաև դրսից, որոնք արդեն հետագայի հավելվածք չեն: Կարելի է ենթադրել, որ դրանք արվել են այստեղ ցանցկեն սալ-շրջանակներ

հենելու համար: Նման ցանցկեն քարե շրջանակներ եղել են և՛ Զվարթնոցում, և՛ Թալինում, և՛ Դվինում, իսկ ավելի ուշ Բյուրականում:

Լուսամուտներից վեր՝ գմբեթի սփերայի հիմքի ամբողջ պարագծով, արված են բավականին ուժեղ ելուստ ունեցող շրջագարդեր՝ թվով 32: Դրանք հաված են միմյանց և կազմում են անընդհատ ծգվող մի բոլորածն զարդագոտի: Այդ գոտուց վեր, բուն գմբեթի սփերայի վրա, արված են դեկորատիվ ճառագայթներ՝ թվով, արդեն, 12, ընդ որում դրանք խմբավորված են երեքական և կազմում են սփերայի ամբողջ մակերեսը մասնատող հսկա մի խաչ: Այդ ճառագայթները դեպի վեր աստիճանաբար նեղանում են և միավորվում գմբեթի վերին մասում տեղավորված օղակին: Թերևս այստեղից էլ կախված է եղել կենտրոնական ջահը:

Տաճարը XIX դ. վերջում ներսից սվաղվել էր: 1958-1959թթ. վարպետները մեծ խնամքով հեռացրին այն՝ աշխատելով չվնասել բուն որմածքը, և բացվեց տաճարի սկզբնական տեսքը, նրա պատերի հոյակապ շարվածքը, որն իր հերթին արտակարգ ուժ և վեհություն է հաղորդում ամբողջ կառուցվածքին: Սվաղի վերացումը ցույց տվեց, որ տաճարի ներսի որմածքը, նրա բոլոր հատվածներում անխտիր, աբսիդներից մինչև գմբեթի սփերան ներառյալ, ժամանակակից է կառուցվածքին և այստեղ չի եղել ոչ մի, քիչ թե շատ նշանակալից վերակառուցում:

* * *

Ոչ պակաս տպավորիչ է տաճարի ծավալային հորինվածքը: Պետք է ասել, որ եթե ինտերյերը մեզ է հասել համեմատաբար անաղարտ վիճակում և առավել նշանակալից վերակառուցումը այստեղ կապված է եղել հատակի բարձրացման և արևելյան աբսիդի բեմահարթակի վերակառուցման հետ, երբ փակվել է դեպի դամբարան տանող մուտքը և մի նոր մուտք է բացվել հյուսիսարևելյան սենյակից, ապա տաճարի արտաքին ճակատները զգալի վերափոխումներ են կրել:

վերակառուցումները հիմնականում կատարվել են XVII դարում, Փիլիպոս կաթողիկոսի ժամանակ, և մասամբ էլ XIX դարի վերջում, երբ բարբարոսաբար տաշվել է տաճարի ամբողջ երեսպատումը: Բարեբախտաբար պահպանվել են մինչ այդ կատարված լուսանկարները, որոնց հիման վրա պարզ է դառնում XVII դարում կատարված աշխատանքների բնույթը: Դժվար չէ կռահել, որ հենց այդ ժամանակ էլ վերակառուցվել են բոլոր ճակտոնապատերը, իջեցվել կողային ծածկերի եզրամասերը, որի հետևանքով ավելացել է ծածկերի թեթւթյունը, ամբողջովին քանդել, հեռացրել են շքամուտքերը, լիովին վերակառուցել գմբեթի ծածկը և այլն: Այսօր ևս դժվար չէ նկատել այդ վերակառուցումների հետքերը. այդ ցայտուն նկատվում է հարավային ճակատում, որտեղ լավ երևում են շքամուտքի լյուսեռի մնացորդները:

Սակայն, չնայած այս ամենին, տաճարը այժմ էլ արտակարգ տպավորիչ է, և նրա հույակերտ ծավալները չեն կորցրել իրենց հուզական ներգործության հզոր ուժը: Այստեղ ևս, ինչպես տաճարի ինտերյերում, գերիշխում է գմբեթի լայնամիստ, որոշ չափով ծանր համաչափություններ ունեցող ծավալը, և կառուցվածքի ցածրադիր մասերը կարծես մի ուժեղ պատվանդան են հորինվածքը պսակող գմբեթի համար:

Տաճարի ճակատները մասնատող սեղանաձև խորշերը անհամեմատ ուժեղ են հարավային և հյուսիսային ճակատներում: Այդ բացատրվում է ոչ միայն տվյալ ճակատների ավելի լայն տարածքով, այլև այդ հատվածներում պատի որմածքի արտակարգ մեծ ծավալների առկայությամբ, որոնց զգալի թեթևացման էլ նպաստում են դրանք: Սակայն այդ համեմատաբար ավելի դյուրին էր անել հարավային և հյուսիսային ճակատներում, քան արևմտյան և հատկապես արևելյան ճակատում, որտեղ պետք է բացվեին երեք լուսամուտներ: Բանն այն է, որ կողային քառակուսի սենյակների առկայությունն այստեղ բացառում էր քիչ թե շատ լայն բացվածք ունեցող խորը խորշեր տեղավո-

րելը, մինչդեռ արսիդի երեք լուսամուտները հենց այդ էին պահանջում: Այս պայմաններում ճարտարապետը գտել է միակ ճիշտ լուծումը: Նա քիչ առաջ է տարել արսիդը, դուրս բերել նրա կենտրոնական հատվածը և ավելացնելով խորշերի եզրամասերի չափերը՝ հնարավորություն ստացել այստեղ ևս լուսամուտներ տեղավորել: Դժվար չէ տեսնել, որ լուսամուտների պսակների համար փաստորեն տեղ չի մնացել, և նրանք կտրվում են պատի որմածքի հանդիպման տեղերում: Սակայն կենտրոնական հատվածի դուրս բերելը չէր կարող աննկատ մնալ, և ճարտարապետը դիմել է մեկ այլ հնարամիտ միջոցի. կենտրոնական հատվածի ելուստը քողարկելու նպատակով նա խորշերի հիմքերի մակարդակով ձգել է մի ուժեղ, հորիզոնական գոտի, որն ընդգրկում է ճակտոնապատի ամբողջ լայնությունը: Ավելին. այս գոտուց վերև եղած պատի ամբողջ որմածքը նա քիչ առաջ է բերել, այնպես, որ արսիդի կենտրոնական հատվածի վերը նշված առաջացումը դառնում է համարյա աննկատ:

Կենտրոնական հատվածի համանման մի ելուստ էլ տեսնում ենք հյուսիսային ճակատում, թեև այնտեղ առկա է միայն մեկ լուսամուտ: Կարելի է ենթադրել, որ ի սկզբանե այստեղ ևս նախատեսված էր երեք լուսամուտ տեղավորել (ինչպես հետագայում արվել է Սիսավանում): Սակայն ինչ-ինչ պատճառներով հրաժարվել են դրանից և, որովհետև պատի շարքը արդեն զգալիորեն բարձրացված է եղել, այլ բան չէր մնում անելու, քան շարունակել այդ դուրս եկող մասը ամբողջ ճակատով մեկ: Չպետք է մոռանալ, որ Դոնիփսիմեն հնագույնն է անկյունային մեծ քառակուսի սենյակներ ունեցող հորինվածքների մեջ, և շատ հարցեր, որոնց թվում նաև խորշերի համակերպման խնդիրը, առաջին անգամ մշակվել են հենց այս հուշարձանում:

Այս առումով պակաս հետաքրքրություն չեն ներկայացնում գմբեթատակ քառակուսու անկյունային մասերում բարձրացող բոլորաձև աշտարակները: Առեղծվածային է վերջիններիս նշանակությունը, թեև տեսողական

առումով նրանք հիանալիորեն ամբողջացնում են անկյունագծային ուղղությամբ տեղավորված ծավալների շարժումը և ավարտում անկյունային սենյակների և գմբեթատակ քառակուսու՝ աստիճանաբար բարձրացող ծավալների դիմամիկան: Ներկայիս աշտարակները XIX դարի վերջի գործ են հանդիսանում: Լուսանկարներից պարզ է դառնում, որ նախկինում նույն այս տեղում բարձրացող, դարձյալ բոլորածն աշտարակները քիչ ավելի լայն են եղել և ունեցել են ավելի ցածրանիստ համաչափություններ:

VII դարի գմբեթավոր հորինվածքներում գմբեթատակ քառակուսու անկյունային ելուստները սովորաբար պարփակվում էին երկլանջ կղմինդրածածկ ծածկույթներով, որոնց նպատակն էր անձրևաջրերի հեռացումը միայն: Աշտարակներն, անշուշտ, ծառայում էին նույն նպատակին, սակայն պարզ է, որ նրանք պետք է ունենային նաև այլ նշանակություն: Համենայն դեպս տարակույս չկա, որ այստեղ, գմբեթատակ քառակուսու անկյունային մասերում, ի սկզբանե արդեն ինչ-որ ծավալներ եղել են, դեպի ուր էլ տարել են թմբուկի անկյունագծային ուղղություններով տեղավորված ուղղանկյուն, ոչ բարձր բացվածքները:

Բնականաբար հարց է առաջանում՝ ինչ նշանակություն կարող էին ունենալ այդ բոլորածն աշտարակները: Ենթադրել, որ նրանք ունեցել են գործառնական նշանակություն, և այդտեղից մուտք է եղել դեպի խաչաթևերի լանջավոր ծածկերը, պարզապես կլինի անտրամաբանական, այդ շատ ավելի դյուրին էր անել թմբուկի վրա բացվող կենտրոնական լայն լուսամուտներից:

Մնում է ենթադրել, որ այստեղ թերևս որոշիչ նշանակություն են ունեցել պաշտամունքային խորհրդանիշը և այն նախադրյալները, որոնք առնչվել են հատկապես տվյալ հուշարձանի Հռիփսիմեի տաճարի կառուցման հետ: Այս հարցին մենք կանդրադառնանք տվյալ տիպի հուշարձանների համեմատական վերլուծության բաժնում:

Տաճարի ծավալային մշակման պսակն է

կազմում ցածրանիստ համաչափություններ ունեցող գմբեթը: Գմբեթի թմբուկն արտաքինից ունի 16 նիստ: Ամեն կողմի երեք կենտրոնական նիստերում էլ առկա են լուսամուտները, իսկ անկյունագծային նիստերին հաված են վերը նշված շրջանածն աշտարակները: Այստեղ խիստ ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ, ի տարբերություն ընդհանրացած օրենքների, լուսամուտները նիստերի կենտրոններում չեն, այլ որոշակի օրինաչափությամբ շարժված են դեպի ծախ, այնպես որ ամեն մի լուսամուտի աջակողմյան, մինչև նիստի եզրածնը եղած հատվածը ավելի լայն է ստացվել, քան ծախակողմյան հատվածը: Այն տպավորությունն է ստացվում, որ կարծես անաղարտորեն պահպանվել է պատի որմածքի ներսի երեսը՝ լուսամուտի հետ միասին, իսկ դրսի երեսպատող նիստերը շարժված են դեպի աջ: Բնականաբար հարց է առաջանում. ի՞նչով բացատրել այս տարօրինակ հանգամանքը և ինչու, եթե լուսամուտները ինտերյերում ունեն տաճարի առանցքների նկատմամբ ճիշտ դասավորություն, այդ հնարավոր չի եղել պահպանել նաև դրսում, թմբուկի նիստերի նկատմամբ:

Մեր ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ այս երևույթի արմատները շատ ավելի խորն են և անմիջականորեն առնչվում են դեռևս հատակագծում գմբեթակիր տարածության նշագծման ժամանակ թույլ տրված շեղումների հետ: Բանն այն է, որ տաճարի հատակի հարթության վրա գմբեթակիր մույթերը քիչ շեղ են դասավորված, այլ խոսքով՝ գմբեթակիր տարածությունը որոշ չափով շեղված է ժամացույցի սլաքի շարժման հակառակ ուղղությամբ: Այս հանգամանքն էլ իր արձագանքն է գտել թմբուկի տեղաբաշխման ժամանակ և ճարտարապետը, եթե ցանկանար էլ, չէր կարող վերևում ուղղել այդ շեղումը: Նա պարզապես ստիպված էր նույնությամբ շարունակել նաև գմբեթատակ ծավալը և նրան համապատասխան էլ դասավորել թմբուկի արտաքին նիստերը: Շեղումը մեծ չէր և դրսից այն աննկատ էր: Սակայն միանգամայն այլ իրադրություն էր

ստեղծվում ինտերյերում: Լուսամուտներն այստեղ պետք է ունենային ճիշտ առանցքային դասավորություն, ուղղված լինեին դեպի աբսիդները, և այս օրենքը չէր կարելի խախտել: Այստեղից էլ՝ լուսամուտների (և նրանց համապատասխանող խորշերի) ճիշտ առանցքային դասավորությունը, որը սակայն չի համապատասխանում թմբուկի արտաքին նիստերի տեղաբաշխմանը: Վերջիններս շարժված են դեպի աջ, և հենց այդ պատճառով էլ լուսամուտներից աջ տեղավորված հատվածները համեմատաբար ավելի մեծ լայնություն ունեն:

Գմբեթն ավարտվում է թմբուկի նիստերին համապատասխանող վրանածև սալածածկ վեղարով, որը նույնպես ուշ շրջանի գործ է: Հնում, ինչպես խաչաթևերի և անկյունային սենյակների լանջավոր ծածկերը, այնպես էլ գմբեթի սֆերան եղել են կղմինդրածածկ:

Ճարտարապետը Հռիփսիմեի տաճարում ոչ թե մշակել է ամեն մի ճակատն առանձին-առանձին, այլ կերտել, ասես քանդակել է այն մի ապառաժից, և ծավալային մտածողության այս գաղափարն է հենց, որ հիմք է դարձել տաճարի արտաքին ձևերի արտակարգ միասնության համար: Չեն մոռացվել նաև նրա առանձին ճակատները. պատերի լերկ հարթությունները մասնատող խորշերը հատուկ հնչեղություն են հաղորդում նրա ամեն մի ճակատին՝ շեշտելով և բացահայտելով նրա ներքին քառաբսիդ հորինվածքը: Լույսի և ստվերի այն ուժեղ հակադրությունը, որը ստեղծված է այստեղ՝ ոչ մի մանրամասնով չծանրաբեռնված այս հարթ, վերասլաց պատերի վրա, խիստ ազդու է և տպավորիչ:

Այն արգասիք է ճարտարապետի հանճարեղ մտափղանցման, ընդգրկման լայն մասշտաբների: Հռիփսիմեի ճարտարապետն իր ժամանակի մեծագույն ստեղծագործողներից էր օժտված գեղարվեստական նուրբ ճաշակով և ճարտարապետական մտքի մեծ սավառնումներով: Նրա ստեղծած հոյակերտ կոթողը կարևոր դեր խաղաց հայկական ճարտարապետության վերելքի գործում: Այն հանդիսացավ հայ ճարտարապետական մտքի

զարգացման մի նոր փուլի նշանաբան և ելակետ եղավ նույնատիպ մի շարք հուշարձանների, որոնցից ամեն մեկը, չկրկնելով իր նախատիպին, մի նոր էջ է բացում հայ ճարտարապետության պատմության մեջ ընդհանրապես:

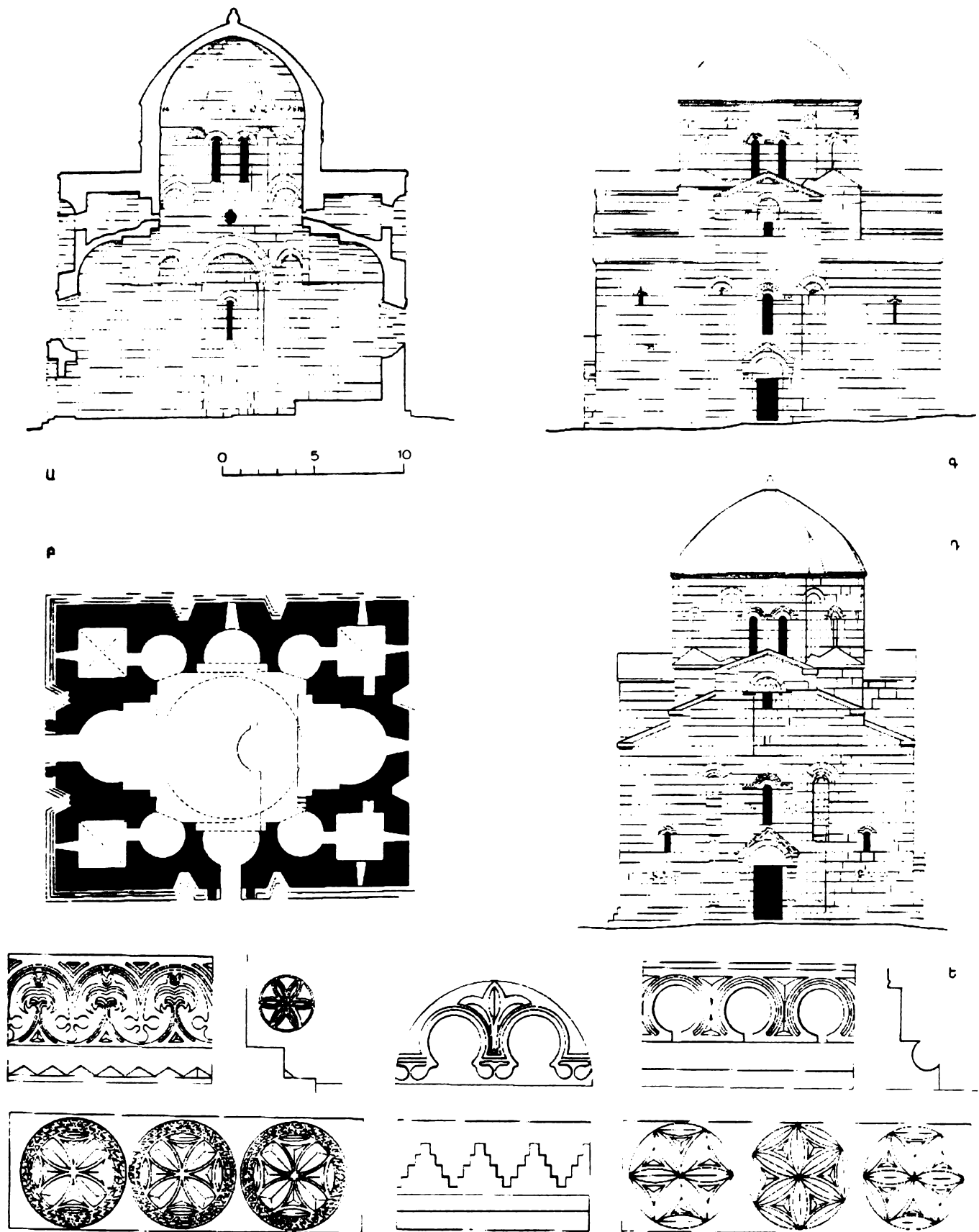
Արդեն նշեցինք այն զգալի վերափոխումները, որ տարբեր դարերի ընթացքում կատարվել էին այստեղ: Սակայն դրա հետ միասին ակնհայտ է նաև, որ տաճարը մեզ է հասել առանց որևէ արմատական վերակառուցման, և չի կարելի համաձայնել այն հետազոտողների հետ, որոնց կարծիքով, տաճարի գմբեթն ամբողջությամբ հետագայի, առնվազն X դարի գործ է: Սխալ նախադրյալների հիման վրա ստեղծված այդ պատկերացումները շատ հեռու են տաճարի իրական տեսքը ներկայացնելուց, թեև առանձին մանրամասների պատկերման հարցում, որոնք վերաբերում են տաճարի ցածրադիր մասերին (անկյունային սենյակների ծածկեր, շքամուտքեր, որմնախարիսխներ), հրապարակված վերակազմությունները ընդունելի են և տրամաբանական:

ԳԱՌՆԱՀՈՎԻՏ

Հուշարձանը տեղավորված է Արագածոտնի մարզի Գառնահովիտ գյուղի կենտրոնում:

Արտակարգ տպավորիչ է շրջակա համայնապատկերը: Հեռվում փայլատակող Արագածի սպիտակափառ գագաթները, շրջակա բլուրները՝ ծածկված ալպյան բուսականությամբ, կանաչ մարգագետինները, անդնդախոր կիրճը և նրա խորքով հոսող կարկաչահոս գետակը խիստ գեղատեսիլ շրջապատ են ստեղծում հուշարձանի համար:

Մեծ վարպետությամբ է ընտրված կառուցման վայրը. սարահարթից իջնող ճանապարհը անցնում է կիրճով, շրջանցում բարձրադիր ժայռերով երիզված բլրաշարքերը ու նոր մոտենում տաճարին: Եվ այս ամբողջ ընթացքում տաճարը դուրս չի գալիս այցելուի տեսադաշտից, ամեն անգամ բացվելով մի նոր տեսանկյունից, մի նոր դիտակետից:



Աղ. 19. Գառնահովիտի ս. Գևորգ եկեղեցի ա) արևելք-արևմուտք կտրվածքը, բ) հատակագիծը, գ) հարավային ճակատը, դ) արևմտյան ճակատը, ե) հարդարանքի մանրամասներ

Տաճարը կառուցված է մեծադիր, լավ մշակված սևագույն տուֆաքարից, ընդ որում արտակարգ ճշտությամբ պահպանված են որմածքի հորիզոնական կարանները, որտեղ բավականին խորը, լավ երևացող եզրակոսները հստակ անջատում են ամեն մի հաջորդ շարքը, որոշակի մասշտաբ ստեղծում ամբողջ կառուցվածքի համար: Տաճարի ճակատները մասնատված են ոչ մեծ, հատվածքում սեղանաձև խորշերով, որոնք համարյա նույն չափերի են բոլոր ճակատներում: Հորինվածքի վրա գերիշխում է բարձրադիր, ութանիստ թմբուկը՝ մասնատված բավականին լայն և խորը եռանկյուն հատվածք ունեցող խորշերով:

Իր հատակագծային ձևերով տաճարը կրկնում է հռիփսիմեատիպ տաճարների գլխավոր հատկանշական գծերը. հիմնական մուտքերը դասավորված են արևմտյան և հարավային ճակատներում: Ուշագրավ է, որ արևմտյան սենյակները իրենց առանձին մուտքերն են ունեցել արևմտյան ճակատում:

Սակայն առկա են նաև մի շարք գծեր, որոնք բնավ չի կարելի բացատրել տաճարը կառուցող ճարտարապետի իմացությունների պակասությամբ, ինչպես այդ սովորաբար արվում է մասնագիտական գրականության մեջ: Այդ ամենից առաջ դրսևորվել է կենտրոնական, գմբեթատակ տարածության և նրա անկյունային մասերում տեղավորված շրջանաձև խորշերի համակերպման հարցում: Գմբեթատակ տարածությունն այստեղ քառակուսի է (8,26 x 8,27մ), և միանգամայն տրամաբանական է թվում խորշերի նույնպես ճիշտ անկյունագծային դասավորությունը, մի բան, որն իրականում այդպես չէ. խորշերի բացվածքները խիստ շրջված են դեպի երկայնական ճակատները: Այս հարցում ճարտարապետը զգալիորեն հեռացել է Մաստարա-Հռիփսիմե համակարգից, որտեղ կառուցվածքների հատակագծային ձևերում արդեն կազմավորված էր գմբեթի ութանիստ հիմնատակը: Ինչպես տեսանք վերը, նման լուծման ժամանակ մեծ նշանակություն ունեին անկյունային խորշերը ծածկող տրոմպների

ճակատային կամարները, որոնք աբսիդների կամարների հետ միասին կազմում էին գմբեթատակ փոխանցման հիմնատակը: Միանգամայն այլ պատկեր ենք տեսնում Գառնահովիտում: Խորշերը (և դրա հետ միասին նրանց ճակատային կամարները) այնքան խիստ են շրջված, որ ոչ մի խոսք չի կարող լինել հատակագծում ութանիստ հիմնատակ ստանալու մասին: Խորշերի բացվածքները համարյա զուգահեռ են հյուսիսային և հարավային աբսիդների բացվածքներին և այն տպավորությունն է ստացվում, կարծես դրանք ոչ այլ ինչ են, քան միայն անկյունային սենյակները տանող նախամուտքեր:

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ, իրոք, այդպես էլ եղել է, և անկյունագծային խորշերն այստեղ կոնստրուկտիվ տեսակետից ոչ մի դեր չեն խաղում գմբեթատակ փոխանցման կազմավորման հարցում: Ինչ վերաբերում է իրականում գոյություն ունեցող փոխանցմանը, ապա այն լուծված է միանգամայն անկախ խորշերը պսակող կամարներով, և այստեղ պարզապես կրկնված է փոքր քառաթև կենտրոնագմբեթ հորինվածքներում մշակված համակարգը, անկյունային մեծ տրոմպների, նրանց վրա բարձրացող ութանիստ թմբուկի ձևերով հանդերձ:

Հռիփսիմեատիպ հուշարձաններին բնորոշ հատակաձևի և միանգամայն այլ համակարգի գմբեթատակ փոխանցման այս յուրովի համակերպումն էլ հենց սկզբնաղբյուր է ծառայել այն մի շարք տարօրինակությունների համար, որոնք ակնհայտ են այստեղ:

Գմբեթի ութանիստ հիմնատակը կազմող տրոմպները մեծ չեն և շատ հեռու են կանոնավոր ութանիստ ստեղծելուց: Այստեղից էլ թմբուկի նիստերի խիստ անհավասար լինելը, և այն, որ հիմնական ուղղություններով տեղավորված նիստերում բացվում են երկուական, իսկ անկյունագծային ուղղություններով՝ մեկական լուսամուտներ:

Ինտերյերը հիմնականում լուսավորվել է խաչաթևերում և թմբուկի նիստերի մեջ տեղավորված լուսամուտներով: Անկյունային սենյակները լուսավորվել են երկուական

լուսամուտներով: Պետք է նշել, որ լուսամուտներն առհասարակ մեծ չեն, ընդ որում այդ վերաբերում է հատկապես անկյունային սենյակների լուսամուտներին: Թերևս դա պետք է բացատրվի հուշարձանի տեղաբաշխումով: Արագածի լանջերին տեղավորված այս կառուցվածքը ենթակա է ուժեղ, սառը քամիների ներգործությանը, և միանգամայն տրամաբանական է ճարտարապետի ձգտումը՝ խուսափել ինտերյերի միջանցիկ քամիներից:

Որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում խաչաթևերի վրա տեղավորված ուղղանկյուն սենյակները, որոնք բնավ անհայտ են հռիփսիմեատիպ այլ հուշարձաններում: Անհրաժեշտ է նշել, որ քիչ թե շատ բնականոն բարձրություններ ունեն միայն հարավային և հյուսիսային սենյակները, որոնք գտնվում են համեմատաբար ավելի ցած դասավորություն ունեցող հյուսիսային և հարավային աբսիդների վրա: Այս հանգամանքն իր հերթին բացատրվում է հիմնական ուղղությունների վրա գտնվող աբսիդների և հատկապես նրանց առջև տեղավորված լայն նախախորանների ճակատակալ կամարների զգալի թռիչքներով, որոնք, ըստ էության, կանխորոշել են թե՛ խաչաթևերի, թե՛ տրոմպների բարձրություններն առհասարակ: Եվ որովհետև խաչաթևերը դրսից չէին կարող հավասար բարձրություն չունենալ, ճարտարապետը պարզապես ստիպված էր զգալիորեն ավելացնել հյուսիսային և հարավային սենյակների բարձրությունները: Վերջիններս լուսավորվում են և՛ ներսից, և՛ դրսից. ընդ որում դեպի ներս բացվող լուսամուտները բոլորածն են, իսկ դեպի դուրս, խաչաթևերի մեջ բացվող լուսամուտները՝ արդեն ուղղանկյուն:

Սակայն այս ամենը հարցի կոնստրուկտիվ կողմն էր միայն: Եթե խաչաթևերի վրա տեղավորված այդ սենյակներն անհրաժեշտ չլինեին, անկախ նրանից, թե նրանք ունեցել են ուտիլիտար կամ պաշտամունքային-խորհրդանշական նշանակություն, ճարտարապետները կգտնեին այլ լուծումներ, ճիշտ

այնպես, ինչպես նրանք գտել են այն հորինվածքներում, որտեղ չկան նման սենյակներ առհասարակ:

Բացառված չէ, որ այս սենյակներն ինչ-ինչ ձևերով թերևս առնչվել են նույն այն նախադրյալների հետ, որոնք պայմանավորել էին Հռիփսիմեի գմբեթատակ քառակուսու անկյուններում բարձրացող աշտարակների կառուցումը:

Ինչ վերաբերում է ծավալային մշակմանը, ապա այն լիովին հետևում է տվյալ տիպի հուշարձաններում ընդհանրացած ձևերին: Որպես ճակատները մասնատող հիմնական տարրեր, հանդես են գալիս սեղանաձև խորշերը: Դրանք բոլոր ճակատներում էլ նույնատիպ են, ունեն համեմատաբար փոքր չափեր և, ըստ էության, ավելի դեկորատիվ, քան կոնստրուկտիվ նշանակություն:

Առանձնակի ուշագրավ են արևմտյան խորշերը՝ նրանց մեջ տեղավորված զույգ որմնասյուներով: Վերջիններիս խոյակներից վեր խորշը զգալիորեն խորանում է, ստանում է 3/4 շրջանաձև հատակագիծ և պսակվում է յուրովի մշակված գմբեթարդով: Խոյակների վրա արված անցքերը (8-9 սմ տրամագծով և 20 սմ խորությամբ) տարակույս չեն թողնում, որ հար և նման այլ հուշարձաններում հանդիպող որմնասյուների (Թալին, Արթիկ) վրա ինչ-որ բան է ազդեցված եղել՝ բարձրաքանդակ, թևավոր խաչ, թե մի ինչ-որ այլ խորհրդանշական քանդակ, դժվար է ասել:

Ուշագրավ է հյուսիսային ճակատի խորշերի վերին մասերում առանց թամբի վազող ծիծերի ոչ մեծ բարձրաքանդակների թեման, որը եզակի երևույթ է և չի հանդիպում այլուր:

Բացի այս հիմնական խորշերից, յուրաքանչյուր ճակատի վերին մասում, ճակտոնապատից ցած, տեղավորված են կիսաշրջանաձև հատվածք ունեցող ոչ բարձր խորշեր, որոնց մեջ էլ բացվում են աբսիդներից վեր տեղավորված սենյակների լուսամուտները:

Երկու շքամուտքերն էլ մշակված են համանման: Որմնախարիսխների վերին աստիճանների վրա դրված զույգ որմնասյուները իրենց վրա են կրում առաջամասի հիմնական

կամարը, որն իր հերթին պսակվել է եռանկյունի ճակտոնապատով: Թեև գլխավոր մուտքերի բարավորները զուրկ են զարդաձևերից, անհամեմատ ավելի ճոխ մշակում ունեն արևմտյան սենյակների մուտքերի բարավորները: Հյուսիսային մուտքի բարավորը ձևավորված է երեք, շրջագծերի մեջ առնված հավասարաթև խաչերով, իսկ հարավային մուտքի բարավորը նույնպես շրջագծերի մեջ է առնված, սակայն արդեն վեցթևյա վարդյակներով:

Ճակատների մշակման մեջ էական տեղ ունեն լուսամուտների պսակները, որոնց զարդամոտիվները խիստ բազմազան են և հետաքրքիր: Կամարիկների մեջ արձանագրված են առանձին անուններ, որոնցից առավել հաճախ հանդիպում է «ՄՈՎՍԵՍ» անունը: Ավանդատների համեմատաբար փոքր լուսամուտների պսակները մշակված են միայն երկրաչափական զարդաքանդակներով:

Զույգ պսակներով են ձևավորված թմբուկի հիմնական կողերի վրա բացվող լուսամուտները: Զգալի բազմազանություն է նկատվում նաև քիվերի ձևերում, ընդ որում տարբեր ճակատներում նրանք ունեն տարբեր մշակումներ: Ուշագրավ է, որ կամարիկներով մշակված քիվը շրջանցել է կառուցվածքի արևելյան կեսը, իսկ բուսական ոճավորված զարդաձևերով մշակված քիվը՝ արևմտյան կեսը:

Թմբուկն ամբողջապես պսակվել է կամարիկներ ունեցող քիվով, ընդ որում վերջինս ունեցել է անհամեմատ ավելի ուժեղ ելուստ:

Չի պահպանվել տաճարի շինարարական արձանագրությունը, ոչինչ չեն հիշատակում տաճարի մասին նաև հայ միջնադարյան պատմիչները: Ուսումնասիրողները թվագրում են այն VII դարով, այդ դարի երկրորդ կեսով, որին և լիովին համապատասխանում են թե՛ նրա ընդհանուր ձևերը, թե՛ զարդաքանդակները:

ՄԻՍԱՎԱՆ

Միսավան քաղաքի հյուսիսային կողմում՝ բլրալանջի վրա, վեր է խոյանում տեղական քարից կառուցված այս տաճարը: Մատենագրական կցկտուր տեղեկություններ են հասել մեզ այս հուշարձանի մասին: Նրանցից հնագույնը գտնում ենք Ստեփանոս Օրբելյանի մոտ, որն անվանելով հուշարձանը «Սիւնի վանք» գրում է, որ «եկեղեցին չքնաղ և նորակերտ ձևով կանգնեալ գմբեթայարկ խորան երկնանման, ի մեծ բարեպաշտուհւոյն Վարագդիստոյ՝ Սիւնեաց տիկնոջէ յառաջ քան զհայ թուականն, յանուն սրբոյ Լուսաւորչին: Եւ առաջն վանացն ի մեջ քաղցրահայեաց մեյդանին դնեն իշխանքն տուն արքունի և ապարանք իշխանանիստ...»²¹:

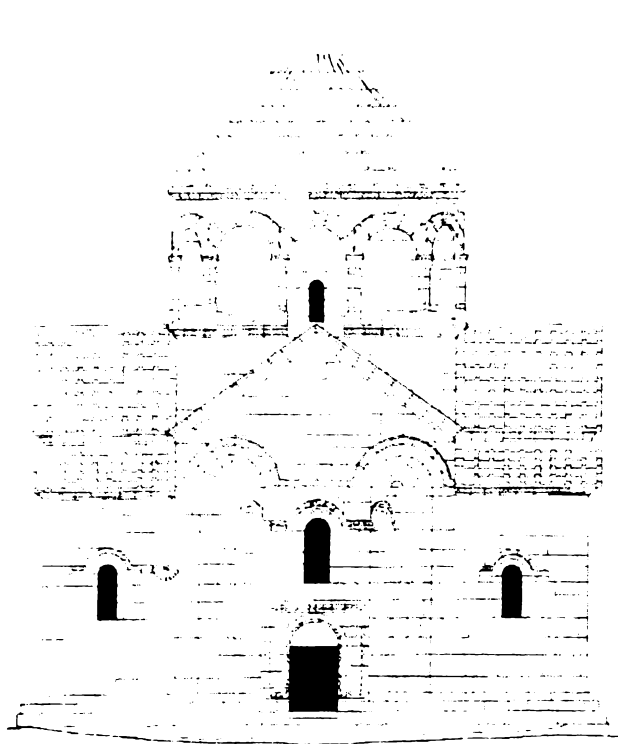
Եկեղեցու վրա պահպանված մի շարք, VII դարին պատկանող արձանագրություններից ոչ մեկում չի հիշատակվում կառուցման թվականը, միայն պարզ է դառնում, որ այն նվիրված է եղել Գրիգոր Լուսավորչին²²:

Այս առումով առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում տաճարի գմբեթի փոքր տրոմպների վրա տեղավորված կտիտորական պատկերաքանդակները, որոնց հետազոտությունը հնարավորություն է տալիս ճշտել հուշարձանի կառուցման ժամանակը: Այն կառուցվել է VII դարի վերջին քառորդում:

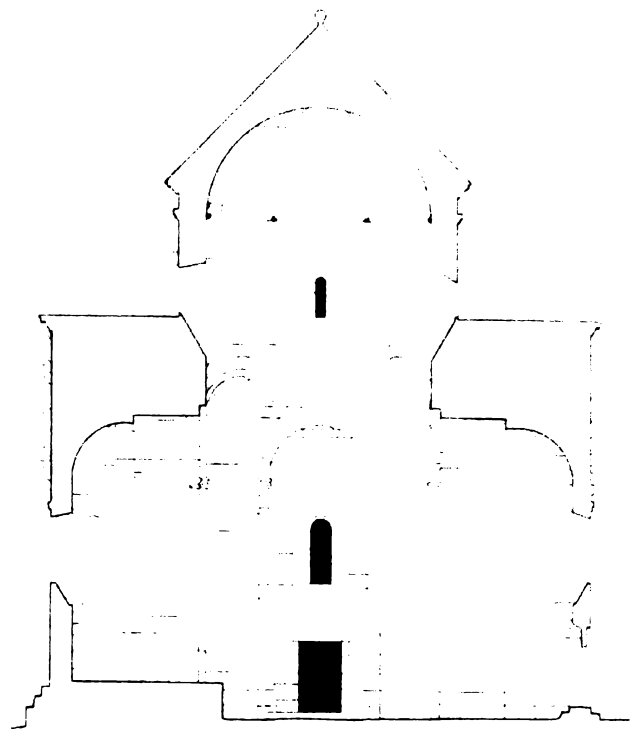
Ըստ իր ընդհանուր հորինվածքի, տաճարը կրկնում է հռիփսիմեատիպ հուշարձանների բնորոշ գծերը, ընդ որում ուշագրավ է նրա գմբեթատակ տարածության ճիշտ քառակուսի լինելը, որը մինչ այդ հանդիպել է արդեն Գառնահովիտում: Տաճարի հատակագծային ձևերի մեկ այլ առանձնահատկությունն էլ բավականին մեծ նախախորանների առկայությունն է. նման երևույթ չենք տեսնում նույնատիպ ոչ մի այլ հուշարձանում: Արևմտյան սենյակները համարյա թե քառա-

²¹ Ստեփանոս Օրբելյան, *Պատմութիւն նահանգին Միսական, Թիֆլիս, 1911, էջ 338*:

²² *Դիվան հայ վիմագրության, պրակ II, կազմեց Ս.Բարխուդարյանը, Երևան, 1980, էջ 85-87*:

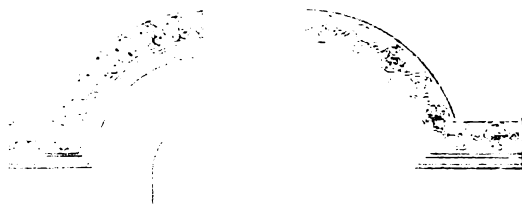


ա

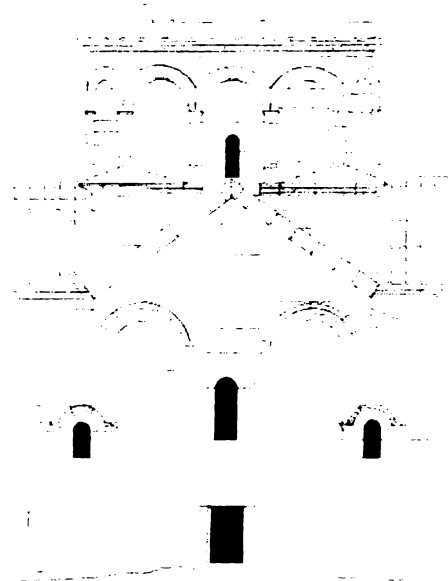
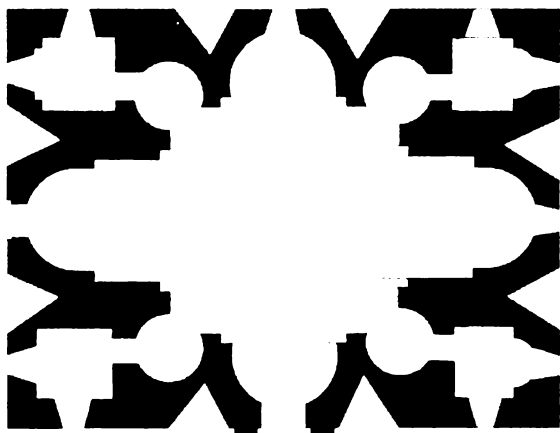


գ

0 5



բ



դ

Աղ.20. Միսավանի ս.Հովհաննես եկեղեցի ա) հարավային ճակատը, բ) հատակագիծը, գ) արևելք-արևմուտք կտրվածքը, դ) արևմտյան ճակատը

կուսի են, իսկ արևելյանները ունեն աբսիդներ: Ի տարբերություն Ավանի, Հռիփսիմեի, Գառնահովտի, արևմտյան սենյակներն առանձին մուտքեր չունեն:

Տաճարն ունի երկու մուտք՝ տեղավորված հարավային և արևմտյան ճակատներում, ընդ որում երկուսն էլ արմատական վերակառուցման են ենթարկվել XIX դարում:

Զգալի վերակառուցումներ են կատարվել նաև տաճարի արևմտյան կողմում, համարյա ամբողջապես վերաշինված է արևմտյան աբսիդը: Տաճարը լուսավորված է յուրաքանչյուր աբսիդում բացվող երեքական լուսամուտներով: Երկուական լուսամուտներ ունեն ավանդատները:

Ինչպես նույնատիպ այլ հուշարձաններում, այնպես էլ այստեղ, անկյունային շրջագծային հենախորշերը դասավորված են որոշ շեղումով, մի բան, որը տեսնում ենք նույնատիպ այլ հուշարձաններում ևս, որը լիովին բացատրվում է արևմտյան և արևելյան աբսիդների առջև դրված նախախորանների առկայությամբ: Առանձնակի ուշագրավ է տաճարի գմբեթատակ փոխանցման գոտին: Այն մաքուր տրոմպային է, ընդ որում, ի տարբերություն շեղված խորշերի, տրոմպները ունեն արդեն ճիշտ անկյունագծային, 45° տակ թեքված տեղաբաշխում: Թմբուկի պատերը կազմում են տրոմպները միավորող որմածքի անմիջական շարունակությունը, և տրամաբանական է, որ այստեղ չկա այն գմբեթատակ օղակը, որը տեսնում ենք Հռիփսիմեում և Թարգմանչացում:

Տրոմպները, ինչպես այդ սովորաբար լինում է, համեմատաբար ավելի փոքր թռիչք ունեն քան հիմնական ուղղություններով ուղղված նիստերը: Սակայն առավել ուշագրավն այստեղ այն է, որ ներսից ութանիստ այս թմբուկը դրսից շրջապատված է 12 նիստ ունեցող արտաքին պատով, հանգամանք, որը և բերել է լուսամուտների միայն չորս հիմնական ուղղություններով տեղավորելուն. անկյունագծային ուղղություններով լուսամուտներ դասավորել պարզապես հնարավոր չէր: Ներսից ութանիստ թմբուկի նիստերի

վերին հարթություններում էլ տեղավորված են ութ, մեկ քարի մեջ փորված փոքրիկ տրոմպներ, որոնք և ստեղծում են գմբեթի սփերայի բոլորածն հենարանը: Տաճարի ինտերյերը մշակված է շատ գուսպ, աչքի են ընկնում միայն որմնամույթերի իմաստային ոլորագարդ խոյակները՝ մշակված խաղողի ողկույզներով և տերևներով:

Տաճարի գմբեթի սփերայից մինչև վերջերս պահպանվել էին ներքևի հինգ շարքերը միայն: Վերին շարքերը, ինչպես և գմբեթի կոնաձև վեղարն ամբողջապես ավելացվեցին 1959-60թթ. կատարված վերակառուցման ժամանակ:

Առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում կոիտորական դիմաքանդակները՝ տեղավորված ութանիստ թմբուկի վերին եզրին, փոքր տրոմպների շարքում: Ըստ մակագրությունների, այստեղ պատկերված են Սյունիքի տեր Կոհազատ իշխանը, Սյունյաց Հովսեփ Առաքին եպիսկոպոսը և Թեոդորոս վանականը: Այս պատմական անձնավորություններից լավ հայտնի է Հովսեփ եպիսկոպոսի գործունեությունը, որը մահացել է 691թ.: Այստեղից էլ դժվար չէ եզրակացնել, որ տաճարը պետք է կառուցված լինի ոչ ուշ, քան նույն՝ VII դարի վերջին:

Ինչ վերաբերում է տաճարի արտաքին ծավալային մշակմանը, ապա այստեղ ևս լիովին պահպանվել են տիպի բոլոր հիմնական հատկանիշները, թեև նրա ներքևի մասերը համարյա ամբողջապես վերակառուցվել են շատ ուշ շրջանում: Թե ինչ աստիճանի է վնասված եղել տաճարը, վկայում է XIX դարի երկրորդ կեսում արված նկարը²³: Անճարակ նորոգումները, արված նույն դարի վերջում, էլ ավելի աղճատեցին տաճարի սկզբնական տեսքը: Եվ միայն 1959-1960թթ. ՀՍՍՀ Պետշինի կողմից ձեռնարկված վերակառուցման ժամանակ վերականգնվեց առանձին հատվածների նախնական տեսքը:

Տաճարի հանդիպակաց ճակատներն

²³ Ղ.Ալիշան, *Սիսական, Վեներտիկ, 1881, էջ 213*:

ունեն համանման մշակում, թեև ակնհայտ է, որ հարավային և արևելյան ճակատներին շատ ավելի մեծ ուշադրություն է դարձվել: Հուշարձանի ճակատները մշակված են ուժեղ, բարձրադիր խորշերով, որոնց ձևերում որոշակի է Հռիփսիմեի տաճարի խորշերի ազդեցությունը: Ուշագրավ են նաև աբսիդների լուսամուտների միմյանց շարունակությունը կազմող ընդհանուր պսակները: Հարավային և արևելյան ճակատներում պսակներ ունեն նաև խորշերը, մի բան, որը բացակայում է արևմտյան և հյուսիսային ճակատներում: Ինչ վերաբերում է բուն զարդաձևերին, ապա նրանք բոլորն էլ լավ հայտնի են VII դարով թվագրվող հուշարձաններից:

Ինչպես հիմնական ծավալները կազմող խաչաթևերի, այնպես էլ ավելի վեր դասավորված մասերի քիվերը մշակված են համանման, դրանք 45° տակ թեքված ուժեղ ելուստ ունեցող հարթություններ են՝ ծածկված երկճյուղ հյուսածո զարդաձևերով: Նրանք առանձնակի շեշտում են զմբեթակիր քառակուսին և ընդհատվում են թմբուկի բավականին ցած դասավորված լուսամուտների մոտ: Այս անսովոր լուծումը ամբողջապես թելադրված էր թմբուկի լուսամուտների համեմատաբար ցածր տեղադրումով, որն իր հերթին պայմանավորված էր 12 միստ ունեցող թմբուկը շրջանցող խուլ կամարաշարի համաչափություններով. լուսամուտի կիսաշրջանաձև բացվածքի կենտրոնը չէր կարող ավելի վեր դասավորված լինել, քան այն շրջանցող կամարաղեղի կենտրոնը:

Ուշագրավ են թմբուկի քիվի վրա հիմնական ուղղություններով տեղավորված ավետարանիչների բարձրաքանդակները, իրենց մակագրություններով հանդերձ: Արևելյան ճակատում պատկերված է Ղուկասը, արևմտյան ճակատում՝ Մարկոսը, հյուսիսային ճակատում՝ Հովհաննեսը, իսկ հարավային ճակատում՝ Մատթեոսը. բարձրաքանդակներն ունեն համանման մշակում. բոլոր տեղերում էլ ավետարանիչները ծախ ձեռքով բռնել են Ավետարանը, իսկ աջը՝ բարձրացրել օրհնելու համար:

Տաճարի արևմտյան պատի վրա պահպանվել են Հովհաննես «Եկեղեցապանի» բարձրաքանդակի մնացորդները:

Բացի այդ, տաճարի հարավային և արևմտյան ճակատներում, խորշերի մեջ, նրանց վերին անկյուններում տեղավորված են մի շարք, դժբախտաբար, խիստ եղծված, համարյա բոլորածն պատկերաքանդակներ: Բացառված չէ, որ այստեղ ներկայացված են այն անձինք (այն իշխանները և հոգևորականները), որոնք այս կամ այն ձևով օժանդակել են տաճարի շինարարությանը:

ԱՅԳԵՇԱՏԻ ԹԱՐԳՄԱՆԶԱՅ

Հուշարձանը գտնվում է Արմավիրի մարզի Այգեշատ գյուղում և մեզ է հասել ամբողջովին կործանված վիճակում: Դեռևս 1924թ. կանգուն էր նրա արևելյան պատի մի հատվածը, աբսիդի և թմբուկի հետ միասին: Սակայն շուտով այն էլ ընկավ, և այժմ տեղում մնացել է արևելյան պատի ներքևի մասը՝ հյուսիսարևելյան ավանդատնով և հյուսիսային աբսիդի մի հատվածով: Բարեբախտաբար, պահպանվել են հին լուսամուտները, որոնք հնարավորություն են տալիս վերականգնել նրա հիմնական ձևերը: Կառուցվածքի թվագրության միակ աղբյուրը բուն հուշարձանն է: Պատմիչները չեն հիշատակում այն, մեզ չի հասել նաև նրա շինարարական արձանագրությունը: Եկեղեցին կառուցված է լավ մշակված, մեծադիր, դարչնագույն տուֆաքարերից, և երևում են որմածքի հորիզոնական եզրակոսները: Ճակատները շրջանցել է եռաստիճան որմնախարիսխը:

Իր հատակագծային ձևերով, արևելյան կողմում հուշարձանը մոտենում է Հռիփսիմեի տաճարին: Այստեղ ևս առկա են զգալի չափեր ունեցող արևելյան քառակուսի սենյակները, և որոշակիորեն շեշտված է արևմուտք-արևելք ուղղությունը: Իսկ արևմտյան կողմում սենյակներ չեն եղել: Արևելյան սենյակների լուսամուտների առանցքներով, ինչպես Հռիփսիմեում, տեղավորված են կիսաշրջանաձև խորշեր: Պահպանված լուսանկարները հնարավորություն են տալիս որոշակի

պատկերացում կազմել գմբեթատակ փոխանցման մասին, որը, ինչպես դժվար չէ տեսնել, նույնպես զգալի ընդհանրություններ ունի Հռիփսիմեի տաճարի հետ: Այստեղ ևս աբսիդների և անկյունագծային խորշերի կամարների հարակցման անկյուններում տեղավորված են մեկ քարի մեջ փորված տրոմպներ, իսկ նրանց միջև արված սֆերիկ որմածքը ամբողջացնում է փոխանցման գոտին և հիմնատակ հանդիսանում գմբեթատակ օղակի համար: Սակայն, ի տարբերություն Հռիփսիմեի տաճարի, անկյունային խորշի կամարից վեր այստեղ առկա է ևս մեկ կամար, որն ունի էլ ավելի մեծ թռիչք և նպաստում է աբսիդների և անկյունային խորշերը պսակող կամարների թռիչքների միջև եղած տարբերությունների նվազեցմանը. այս կամարի շնորհիվ էլ գմբեթատակ օղակը ստանում է համարյա ճիշտ շրջագծային եզրածն: Թմբուկը նույնպես շրջագծային է ներսից, իսկ դրսից ունի ութանիստ հորինվածք: Ներսից այն մշակված է ութ հարթ մշակում ունեցող որմնակամարներով, որոնց գագաթներին էլ իջնում են գմբեթի սֆերան մասնատող ճառագայթները: Լուսամուտները չորսն են և բացվում են երկրի հիմնական կողմերն ուղղված նիստերում:

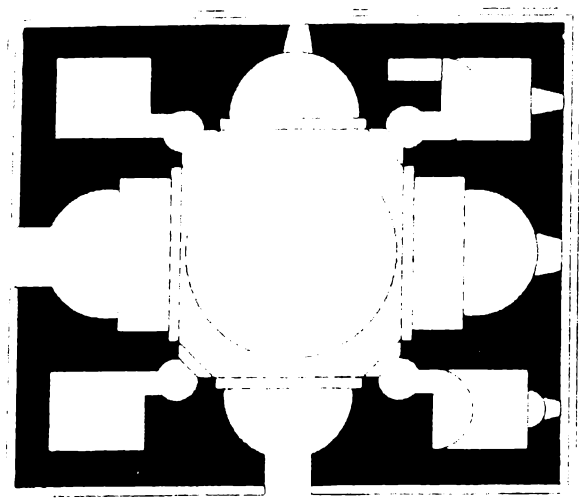
Այսպիսով, ակնհայտ է դառնում, որ, չնայած Հռիփսիմեի տաճարի հետ ունեցած որոշակի ընդհանրություններին, թե՛ փոխանցման գոտին և թե՛ բուն գմբեթն ունեն յուրովի լուծում և բնավ չեն կրկնում իր նշանավոր նախորդին: Ինչ վերաբերում է արտաքին ձևերին, ապա այստեղ ևս ակնհայտ են արևելակողմի որոշակի ընդհանրությունները Հռիփսիմեի տաճարի հետ. այդ ամենից առաջ վերաբերում է հուշարձանի ճակատները մասնատող սեղանածն խորշերին: Նույնը կարելի է ասել նաև արտաքին հարդարանքների մանրամասների, լուսամուտների պսակների մոտիվների մասին, որոնք բոլորն էլ լավ հայտնի են VII դարով թվագրվող հուշարձաններում: Այդ ամբողջությամբ վերաբերում է նաև վարպետների նշանագրերին:

ԱՐԾՎԱԲԵՐ

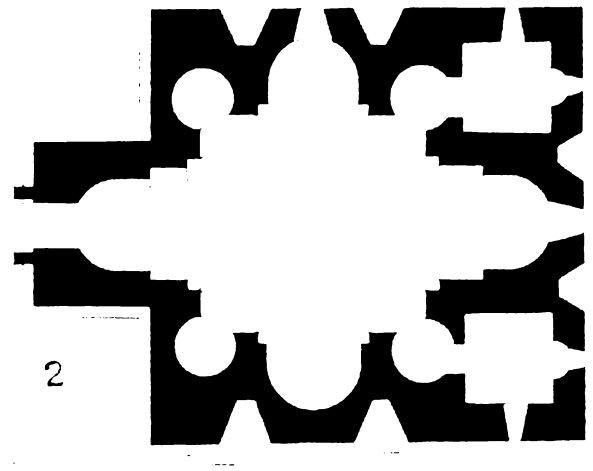
Հուշարձանը գտնվում է պատմական Վասպուրական նահանգում, Վանա լճի հյուսիսարևելյան ափին գտնվող Արճեշ քաղաքից 10 կմ հեռավորության վրա (այժմյան Թուրքիայի տարածքում): Հուշարձանի մասին առաջին տեղեկությունները հաղորդում է Ժ.Մ.Թիերին՝ թվագրելով այն VII դարի 30-ական թվականներով²⁴: Ըստ իր հատակագծային հորինվածքի, այն ներկայացնում է հռիփսիմեատիպ հուշարձանների մի տարբերակը, այն տարբերությամբ միայն, որ արևմտյան սենյակները փաստորեն փոխարինվել են բաց խորշերով: Արևմտյան կողմի անկյունագծային դասավորություն ունեցող բոլորածն խորշերը ոչ մի կապ չունեն արևմտյան սենյակների հետ:

Հուշարձանը մեզ է հասել խիստ վնասված վիճակում, կործանվել է ամբողջ ծածկը, սակայն լավ պահպանվել է գմբեթատակ փոխանցման գոտին: Ընդ որում անկյունագծային դասավորություն ունեցող բոլորածն խորշերը ավարտվում են հար և նման Հռիփսիմեի տաճարի մշակված ձևերի, բայց խիստ պարզեցված են: Այլ կերպ էլ չէր կարող լինել համեմատաբար փոքր թռիչքների պայմաններում: Սակայն առավել անսովորն ու առեղծվածայինը արևմտյան կողմի սենյակներն են, որոնք, ըստ էության, առաջացել են կառույցի հյուսիսային և հարավային պատերը շարունակելու միջոցով, եթե, իհարկե, այս պատերը հետագայի հավելվածք չեն: Ըստ Ժ.Մ.Թիերիի, դրանք ժամանակակից են տաճարին: Այդ դեպքում այստեղ, ամենայն հավանականությամբ, ունենք հնավանդ բաց աղոթարանների հետադարձ արծազանքը: Նման բաց աբսիդ ունի VII դարում կառուցված Թալինի փոքր քառաթև եկեղեցին: Արծվաբերում սենյակներն աբսիդներ չունեն: Սակայն քիչ չեն հուշարձանները, որոնց ավանդատներն անգամ աբսիդներ չեն ունեցել: Իսկ եթե նշված սենյակները ստեղծվել են հետագայում,

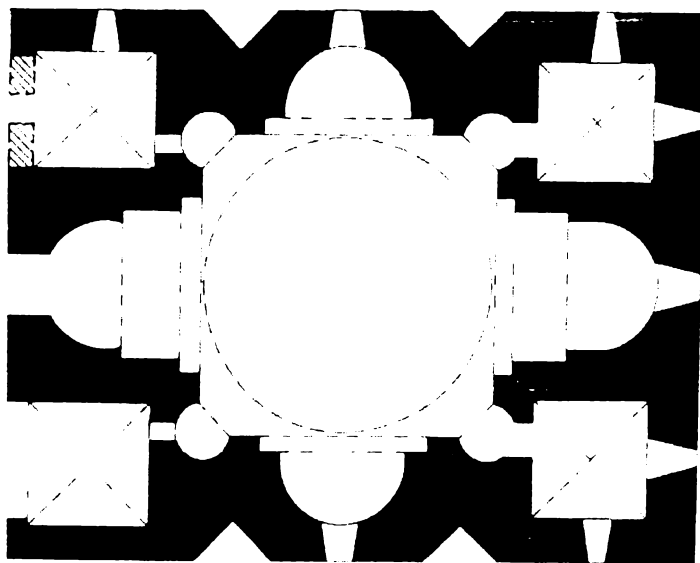
²⁴ M.Thierry, *L'église de la Mère de Dieu d' Arcvaber. "Cahiers arche'ologiques", XXV, Paris, 1976, p. 39-59.*



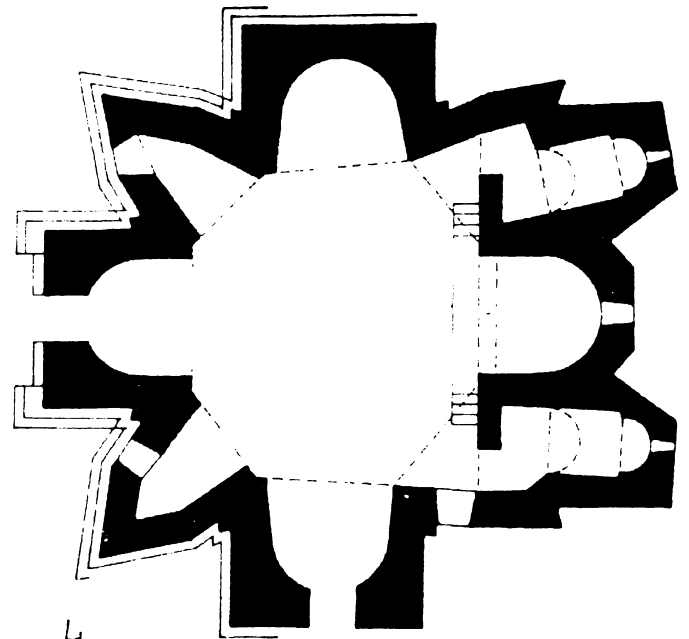
1



2



3



4

0 1 2 3

Աղ.21. Անկյունագծային ուղղություններով տեղադրված հենախորշերով կենտրոնագմբեթ եկեղեցիների հատակագծերը 1) Արամուտի Ճիրանավոր, 2) Այգեշատի Թարգմանչաց, 3) Արծվաբերի ս.Աստվածածին, 4) Սարակապի ս.Աստվածածին

ազնվագլուխ պատերի շնորհիվ, ապա կառույցի նախնական հորինվածքը կստացվի հարևան մարզմանչաց եկեղեցու ձևերին: Այս դեպքում այն իր որոշակի տեղը կգտնի Հռիփսիմե-Թարգմանչաց-Ձորադիր գծում՝ վկայելով նշանավոր հուշարձանի պարզեցման մի աստիճանը:

ԶՈՐԱԴԻՐ

Հուշարձանը գտնվում է Վասպուրականի Աղբակ գավառում, և թեև ազգագրական աշխատություններում այն հիշատակվում էր վաղուց, սակայն ճարտարապետական մասնագիտական գրականության մեջ տեղ գտավ շնորհիվ իտալացի գիտնականների ուսումնասիրությունների: Վերջին տասնամյակների ընթացքում լույս տեսան մի շարք հոդվածներ, իսկ Թոմազո Բրեչչիա Ֆրատադոկին հուշարձանին նվիրեց մի առանձին մենագրություն²⁵:

Կառույցը մեզ է հասել խիստ վնասված դրությամբ, հափշտակված են ճակատների երեսպատման շատ քարեր, իսկ գմբեթը ամբողջությամբ վերակառուցվել է XIII դարում: Նույն ուշ շրջանի վերակառուցման հետևանք են արևմտյան շքամուտքը և պատերի առանձին հատվածներ: Մատենագրական տեղեկություններ հուշարձանի կառուցման ժամանակի, հիմնադրողների մասին չեն պահպանվել, սակայն նրա բոլոր նախնական ձևերը տանում են դեպի վաղ միջնադար՝ անվերապահորեն վկայելով VII դարի հայկական ճարտարապետության՝ մեծ առաջընթացի արգասիք լինելու մասին: Ընդունելի է Թոմազո Ֆրատադոկիի դրույթն այն մասին, որ հուշարձանը կառուցվել է VII դարի առաջին կեսում և հանդիսացել է մատենագրության մեջ լավ հայտնի Արծրունյաց իշխանական տան տոհմային դամբարանատեղիի (նեկրոպոլի)

²⁵ Paolo Cuneo, *L'eglise de Saint Etchmiadsine à Zoradir dans le Vaspurakan*, REArm, Paris, 1968. Tomaso Breccia Frataodcci, *La chiesa di S.Ejmiacin a Zoradir*, Roma, 1971.

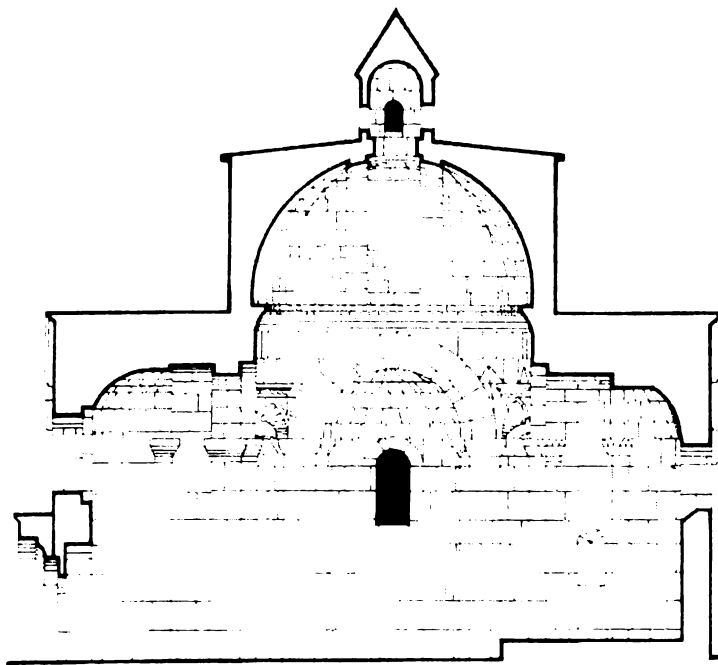
Թ. Բրեչչիա Ֆրատադոկի, *Ձորադիրի սբ. Էջմիածին եկեղեցին, Երևան, 1986*:

ս. Խաչ անունը կրող եկեղեցին: Այսպես, Թովմա Արծրունին բազմիցս հիշատակում է, որ IX դարում այդ դամբարանադաշտում են թաղվել Արծրունյաց տոհմի մի շարք նշանավոր ներկայացուցիչներ: Այս պայմաններում միանգամայն տրամաբանական է, որ Գագիկ Արծրունի թագավորը X դարի սկզբին պիտի ձգտեր իր նորակառույց տաճարը Աղթամարում նմանեցնել Արծրունիների տոհմային այս նշանավոր հուշարձանին: Այդ են հաստատում թե՛ երկու տաճարների ճարտարապետական հորինվածքների զարմանալի նմանությունը, թե՛ նույն ս. Խաչ անուն ունենալը: Իսկ այդ անվերապահորեն վկայում է այն մասին, թե ինչպիսի ակնածանք էին տաժում Արծրունիները դեպի այս նշանավոր տաճարը՝ Ձորադիրը:

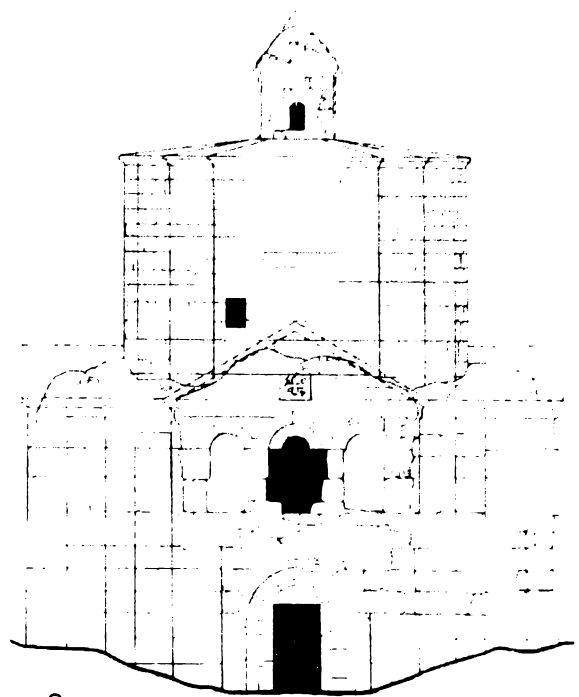
* * *

Ըստ իր հատակագծային ձևերի Ձորադիրը ակնհայտորեն ներշնչված է Հռիփսիմեի տաճարի ընդհանուր հորինվածքով: Այստեղ, անշուշտ, իրենց որոշակի դերն են կատարել հնավանդ նշանավոր հուշարձանի՝ մեմորիալ ճարտարապետության հետ ունեցած առնչությունները: Սակայն այդ ամենը բնավ էլ չհանգեցրեց Հռիփսիմեի ճարտարապետական ձևերի կրկնությանը, թեև այստեղ էլ հորինվածքի առավել բնորոշ կողմերն են գմբեթակիր քառակուսուն հաված չորս աբսիդները և անկյունագծային հատվածներում տեղավորված բոլորածն խորշերը, կոմպոզիցիոն մի սկզբունք, որը կարմիր թելի պես անցնում է նույն այս տիպի բոլոր հուշարձաններում, հանդիսանալով նրանց առավել բնորոշ հատկանիշը: Հուշարձանի հատակագծային ձևերը, նրա խիստ ձգված համաչափությունները արևմուտք-արևելք ուղղությամբ, պայմանավորված են հիմնականում արևմտյան և արևելյան աբսիդների առջև տեղավորված բավականին լայն նախախորաններով:

Առավել բնորոշն այստեղ (որն այնքան խիստ է տարբերում հուշարձանը Ավան-Հռիփսիմեի տիպի դասական հորինվածքներից) արևմտյան սենյակների բացակայու-

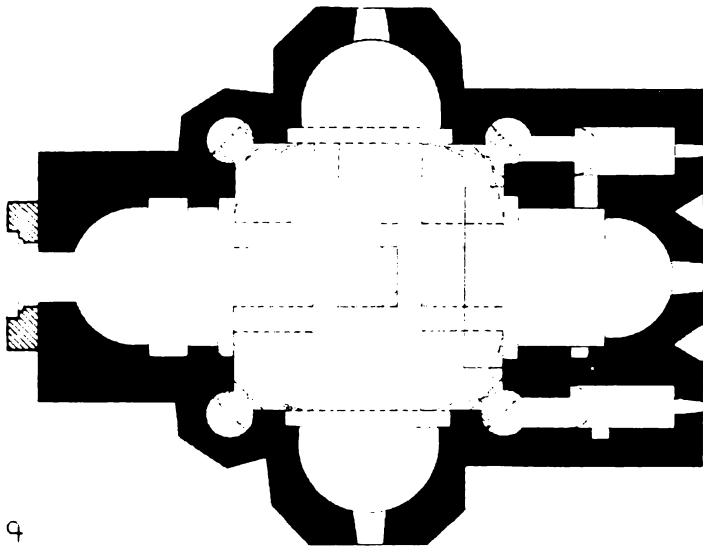


ա

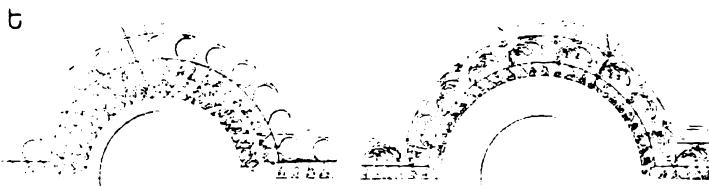


բ

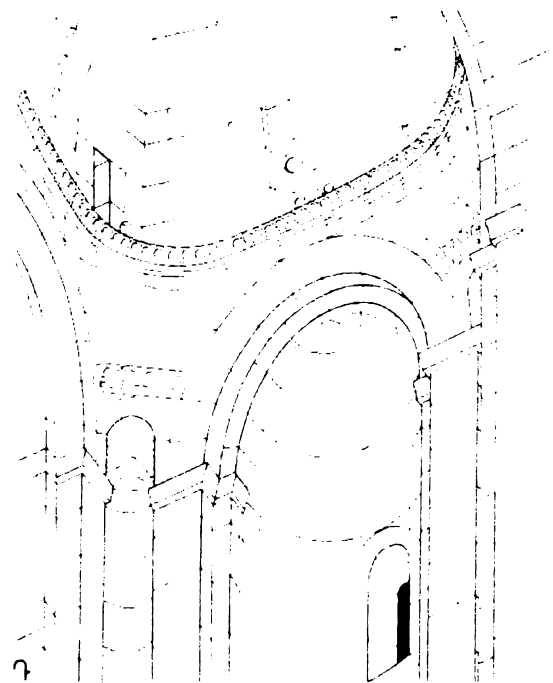
0 20



գ



ե



դ

Աղ.22. Ջորադիրի ս.Էջմիածին եկեղեցի ա) արևելք-արևմուտք կտրվածքը, բ) արևմտյան ճակատը, գ) հարավային ճակատը, դ) գմբեթատակ փոխանցումը, ե) լուսամուտի պսակները

թյունն է և նրանց ձևերի սկզբունքային տարբերությունը արևելակողմում: Հռիփսիմեատիպ հուշարձանների լայն, քառակուսի սենյակների փոխարեն այստեղ ունենք նեղ, խիստ ձգված համաչափություններ ունեցող ուղղանկյուն սենյակներ: Ակնհայտ է դառնում, որ հուշարձանի ճարտարապետական հորինվածքի հիմքում ընկած է վաղմիջնադարյան հայկական ճարտարապետության մեջ այնքան լայն տարածում գտած խաչաձև հորինվածքային համակարգը, երբ գմբեթակիր քառակուսուն բոլոր հիմնական կողմերից հավում են աբսիդներ, իսկ արտաքին ծավալային ձևերում հստակորեն դրսևորվում է հուշարձանի ներքին տարածական հորինվածքը:

Տաճարն աչքի է ընկնում իր ճարտարապետական դեկորատիվ հարդարանքով: Բավականին հարուստ գոտիները, իմպոստները, լուսամուտների պսակները զարդարում են նրա թե՛ ինտերյերը, թե՛ արտաքին հարթությունները:

Ամհամեմատ ավելի լավ է պահպանվել տաճարի ինտերյերը. թեև հողի հաստ շերտը քողարկում է որմնամույթերի խարիսխները և հին հատակը բնավ չի երևում, սակայն համարյա անվթար մեզ են հասել որմնասյուների խոյակները, իմպոստները, գմբեթատակ գոտու, որմնամույթերի խոյակների և իմպոստների ձևերում ակնհայտ են արխաիկ ձևերի վերարտադրությունները, հանգամանք, որը թեև կարող է բացատրվել նրանց մեկ այլ, արդեն այդ ժամանակ կործանված հուշարձանի պատկանելուն: Մյուս կողմից, գմբեթատակ գոտին իր կամարաշար ձևերով անվերապահորեն մոտենում է VII դարի կեսերին ընդհանրացած թեմաներին: Այս շրջանի հետ են առնչվում նաև արտաքին բեկորի ձևերն առհասարակ: Հյուսածո քիվը, լուսամուտների կամարաշար պսակները իրենց ճոխ զարդարուն ձևերով, արմատապես հեռանում են VI դարի և նույնիսկ VII դարի սկզբի մոտիվներից՝ մոտենալով Արթիկի, Թալինի և VII դարի երկրորդ կեսում հայտնի ձևերին:

Այդպիսիք են հատկապես արևելյան և արևմտյան ճակատների լուսամուտների պսակները, որոնց ձևերը խիստ որոշակի ժամանակագրական գործոն են և հիմք են տալիս թվագրելու հուշարձանը ոչ վաղ քան VII դարի 30-ական 40-ական թվականները:

Հուշարձանի ճակատները մի շարք վերանորոգումներ են ունեցել: Այդ հատկապես նկատելի է արևմտյան ճակատում, որտեղ նոր շքամուտք է ավելացվել և վերաշարվել է ճակտոնապատը, ընդ որում այդ աշխատանքները, դատելով պահպանված մոտիվներից, իրականացվել են ոչ վաղ քան XVII դարը:

Ամփոփելով, կարող ենք ասել, որ Ձորադիրը մշակվել է որպես հռիփսիմեատիպ հուշարձանների և փոքր կենտրոնագմբեթ քառաթև կառույցների սինթեզ, և մի նոր, ուշագրավ օղակ է վաղմիջնադարյան ճարտարապետների որոնումների շարքում:

ՍԱՐԱԿԱՊ

Հայաստանի հանրապետության Շիրակի մարզի Սարակապ գյուղի կենտրոնում կանգուն է իր հորինվածքով եզակի և հայ ճարտարապետության պատմության համար չափազանց կարևոր ս.Աստվածածին եկեղեցին, որը, սակայն, մինչև վերջին տարիներս անհայտ էր մասնագիտական գրականության մեջ²⁶: Այն ավերակ վիճակում դարեր շարունակ ծածկված է եղել հողով և միայն XIX դ. երկրորդ կեսին պատահականորեն հայտնաբերվել և 1885-1887թթ. նորոգվել ու վերածվել է գործող եկեղեցու: Հուշարձանի նախնական կառուցվածքից պահպանվել է վաղ միջնադարի հայ ճարտարապետությանը բնորոշ սև տուֆի, սրբատաշ, խոշոր քարերից կրաշաղախով շարված երկաստիճան որմնախարիսխը: Վերակառուցման ժամանակ պատերը բարձրացվել են որմնախարսխի պարագծով, հետևաբար, նույնությամբ պահպանվել է հնագույն կառուցվածքի հատակագծային հորինվածքը: Պատերի վերակառուցված մասերը

²⁶ Հ.Եղիազարյան, *Շիրակի լեռնահովտի հուշարձանները, Երևան, 1975, էջ 54*:

նույնպես տեղական սև, սրբատաշ տուֆից են՝ կրաշաղախով: Պատերի շարվածքի մեջ օգտագործվել են հին շենքի որոշ քարեր, որոնցից մեկի վրա կա XIIIդ. արձանագրություն: Եկեղեցին վերակառուցվել է մինչև գմբեթի թմբուկի ստորին շարքերը: Ներկայիս փայտյա հարթ ծածկը հենվում է չորս փայտյա սյուների վրա: Սարակապի ս. Աստվածածին եկեղեցու հատակագիծն ունի աստղաձև, կենտրոնաձիգ հորինվածք՝ սիմետրիկ արևելք-արևմուտք առանցքին:

Հատակագծային հորինվածքի հիմքում ընկած է հավասարաթև խաչը, որի չորս թևերը ներսում ավարտվում են արսիղներով, իսկ դրսից ունեն ուղղանկյուն եզրանկար: Միայն արևելյան՝ բեմի խաչաթևը դրսից բազմանիստ է (եռանիստ): Սակայն, ի տարբերություն քառախորան հուշարձանների, Սարակապի եկեղեցում արսիղների միջև իրականացված են լրացուցիչ ծավալներ, որի պատճառով հիմնական՝ քառախորան հորինվածքի խաչաթևերը հեռացված են միմյանցից: Կառույցի հյուսիսարևմտյան և հարավ-արևմտյան անկյուններում այս լրացուցիչ ծավալներն ունեն մոտավորապես եռանկյան տեսք (ավելի ճիշտ՝ սեղանի և եռանկյան գուգակցման ձև), իսկ հյուսիսարևելյան և հարավարևելյան անկյուններում այդ լրացուցիչ ծավալները հանդես են գալիս որպես անցում, նախամուտք դեպի բեմի արսիղի երկու կողմերում գտնվող ավանդատները: Վերջիններս ուղղանկյուն են, թաղածածկ և արևելյան կողմում ավարտվում են կիսաշրջանաձև արսիղներով: Ավանդատների առկայության պատճառով Սարակապի հուշարձանը սիմետրիկ չէ հյուսիս-հարավ առանցքին: Սակայն կարելի է ենթադրել, որ սկզբնական հորինվածքում ավանդատներ չեն եղել, այլ դրանք ավելացվել են XIXդ. վերակառուցման ընթացքում: Այսպիսի վարկածի համար հիմք են ծառայում լրացուցիչ, եռանկյունաձև ծավալների մասնակի արտահայտվելը հուշարձանի հյուսիսարևելյան և հարավարևելյան անկյուններում և խաչաթևերի երկարությունների հավասա-

րությունը, որի հետևանքով ավանդատները դեպի արևելք զգալիորեն դուրս են բեմի արսիղի արևելյան ճակատի հարթությունից: Հնագույն որմնախարիսխը տեղում երևում է մինչև ավանդատները և միայն մասնակի պեղումից հետո կարելի է պարզել՝ այն անցնում է եկեղեցու ներկա հորինվածքի ողջ պարագծով, թե՛ ոչ:

Սարակապի եկեղեցին ունի երկու մուտք՝ հարավից և արևմուտքից: Այժմյան մուտքերը կամարակապ վերջավորությամբ ուղղանկյուն բացվածքներ են՝ երկու կողմերում պարզունակ իմպոստներով: Լուսամուտները սակավաթիվ են, սակայն բավական լայն: Եկեղեցու ներքին տարածությունը լուսավորվում է բեմի, հարավարևելյան անկյան և եռանկյունաձև ծավալների արևմտյան պատերում տեղադրված լուսամուտներով (մեկական մեղ լուսամուտ ունեն նաև ավանդատները): Հուշարձանը զուրկ է հարդարանքից: Ողջ պարագծով նույն բարձրությամբ ընթացող քիվը բաղկացած է սոսկ կորագիծ վերջավորությամբ սալիկից:

Եկեղեցու հորինվածքի մեջտեղում բարձրացել է գմբեթը, որի թմբուկը հիմքում ութանկյուն է եղել: Գմբեթատակ ութանկյունը ստացվում է արսիղների և եռանկյունաձև խորշերի անկյունների միջև ձգվող կամարներով: Սակայն այդ ութանկյունը կանոնավոր չէ, որը բխում է հյուսիսային և հարավային արսիղների անկանոնությունից (դրանք հատակագծում ոչ թե կիսաշրջանաձև են, այլ՝ կիսաձվաձև): Պետք է ենթադրել, որ դա XIXդ. վերակառուցման ժամանակ արսիղների կիսաշրջանաձև նախնական հատակագծերի աղավաղման հետևանք է: Գմբեթարդներով են ծածկվում ինչպես խաչաթևերի չորս արսիղները, այնպես էլ եռանկյունաձև խորշերը:

Սարակապի հուշարձանի արտաքին տեսքը բխում է ներքին տարածական հորինվածքից և միանգամայն հարազատ է նրան: Եռանկյունաձև խորշերը դրսից ունեն նույն եզրագիծը, իսկ խաչաթևերը ոչ թե կիսաշրջանաձև են, այլ՝ ուղղանկյուն: Եռանկյունաձև ծավալները ստեղծում են լույս ու

ստվերի ուժեղ խաղ և զգալիորեն աշխու-
ժացնում հուշարձանի զուսպ արտաքին
կերպարը: Այս նպատակին են ծառայում նաև
դրանց և խաչաքների անկյուններում իրա-
կանացված փոքր, եռանկյունաձև կտրվածքով
որմնասյուները, որոնք եղել են և նախնական
հորինվածքում (այդ ելուստները արտահայտ-
վում են նաև հնագույն որմնախարսխում):
Խաչաքների անկյուններում նման ելուստների
առկայությունը բնորոշ է վաղ միջնադարի հայ
ճարտարապետությանը, և հանդիպում են հատ-
կապես փոքր խաչաձև գմբեթավոր եկեղեցի-
ներում (Փարպի, Ծփնի, Ջարնջա, Քարաշամբ,
Արտաշավան):

Եռանկյունաձև լրացուցիչ ծավալների
հիմնական նպատակը կառույցի ներքին
տարածության ընդարձակումն է: Խաչաքների
միմյանցից հեռացնելը հնարավորություն է
տվել ներսում ստանալ բավական մեծ, առանց
հենակետերի միասնական տարածություն՝
ծածկված գմբեթով (վերջինիս ներքին
տրամագիծը հասնում է մոտ 8մ-ի): Միա-
ժամանակ եռանկյունաձև ծավալները լրա-
ցուցիչ կոշտություն, կայունություն են
հաղորդում կառույցի ողջ ծավալատարա-
ծական հորինվածքին, դրանով իսկ բարձ-
րացնելով նրա սեյսմակայունությունը: Ինչպես
նշվեց, Սարակապի հուշարձանի հորինվածքի
ստեղծման համար ելակետ է հանդիսացել վաղ
միջնադարից հայ ճարտարապետությանը քաջ
հայտնի քառախորան եկեղեցու տիպը:
Հայաստանում V - VII դդ. նմանօրինակ
հուշարձաններից են Ծովիզի Սորո ծորի
վանքի ս. Աստվածածին, Տայքի, Սբխեչ,
Արզնիի ս. Կիրակի, Հոգեվանքի, Օշականի
Սանկանոց ս. Սիոն, Փարպիի Թարգմանչաց,
Ագրակի Ստեփանոս Նախավկա եկեղեցի-
ները: Սակայն Սարակապի ս. Աստվածածին
եկեղեցին իր հորինվածքով եզակի է հայ
ճարտարապետության կենտրոնագմբեթ
կառույցների շարքում: Այն առնչվում է միայն
հայկական կենտրոնագմբեթ կառույցների մի
այլ՝ բավական հայտնի Ավան-Հռիփսիմեի
տիպի հուշարձաններին:

Մշակվելով Հայաստանում VI դ. վեր-

ջերին, այս տիպը հետագայում լայն տարա-
ծում ստացավ, իսկ հայ ճարտարապետները և
քարգործ վարպետները հռիփսիմեատիպ
եկեղեցիներ կառուցեցին նաև երկրի սահ-
մաններից դուրս: Այս հորինվածքի հիմքն է
գմբեթով պսակվող քառակուսի ծավալը, որը
չորս կողմերում ունի հենախորշեր (տվյալ
դեպքում՝ խորաններ), անկյուններում՝ երեք
քառորդ խորշեր, որոնցից իրականացվում է
անցումը դեպի ավանդատները: Հայաս-
տանում VI - VII դդ. այդպիսի հուշարձաններից
են Ավանի ս. Հովհաննես, Արամուսի Ծիրա-
նավոր ս. Նշան, Էջմիածնի ս. Հռիփսիմե,
Գառնահովտի ս. Գևորգ, Սիսիանի ս. Հով-
հաննես, Այգեշատի Թարգմանչաց, Ջորադիրի
ս. Էջմիածին, Արծվաբերի ս. Աստվածածին
եկեղեցիները: X - XI դդ. են պատկանում
Աղթամարի ս. Խաչ, Վարագավանքի ս.
Աստվածածին, Քոլատակի ս. Աստվածածին
եկեղեցիները: Այս հուշարձանների ճնշող
մեծամասնությունը չորս անկյուններում ունի
ավանդատներ, որոնք, աբսիդների հետ
միասին, ներգծված են հատակագծի ուղ-
ղանկյուն եզրանկարի մեջ: Սարակապի
եկեղեցու հորինվածքը վկայում է, որ
հուշարձանը Ավան-Հռիփսիմեի այն ենթա-
տիպի զուգահեռն է, որը արևմտյան կողմում
չունի ավանդատներ, իսկ խորանները (բա-
ցառությամբ արևելյանի) իրենց ողջ ծավալով
շեշտվում են կառույցի արտաքին կերպարում:
Այդպիսիք են Վասպուրականում գտնվող
Ջորադիրի և Աղթամարի եկեղեցիները
(նորագույն ուսումնասիրությունները ցույց
տվեցին, որ Այգեշատի Թարգմանչացը
նույնպես արևմուտքում չունի ավանդատներ):
Ջորադիրի ս. Էջմիածին եկեղեցում (VI դ. վերջ)
ավանդատները բեմի երկու կողմերում են
միայն, իսկ երեք քառորդ խորշեր իրակա-
նացված են գմբեթատակ քառակուսու չորս
անկյուններում՝ հուշարձանի ներքին տարա-
ծությանը երկու գլխավոր առանցքների
նկատմամբ սիմետրիկ լուծում տալու համար:
Աղթամարի ս. Խաչը, կառուցված Ջորադիրի
օրինակով, գրեթե կրկնությունն է վերջինիս
հորինվածքի (Վասպուրականում նորահայտ

Արծվաբերի եկեղեցին արևմտյան կողմում ավանդատների փոխարեն ունի կամարակապ սրահներ):

Սարակապի և Ջորադիրի հուշարձանների ճարտարապետական ձևերի համեմատական վերլուծությունը վեր է հանում նրանցում եղած ընդհանրությունները և տարբերությունները: Ընդհանրությունն նկատվում է ողջ մտահղացման մեջ. գմբեթակիր քառախորան հորինվածք՝ անկյուններում ընդարձակված լրացուցիչ ծավալներով, դեպի դուրս շեշտված խորաններով և արևելքում գույգ ավանդատներով: Սակայն Ջորադիրում գմբեթատակ քառակուսու անկյուններում իրականացված են երեք քառորդ խորշեր և ավանդատները արևելյան ճակատի հարթությունից դուրս չեն գալիս, իսկ Սարակապում լրացուցիչ ծավալները դրսից և ներսից եռանկյունաձև են, և ավանդատները իրենց երկարության կիսով չափ դուրս են արևելյան ճակատից: Ընդ որում, եթե Ջորադիրում այդ ենթատիպը զարգանալու հնարավորություն ունի (արևմտյան երեք քառորդ խորշերը հնարավորություն են տալիս այդ կողմում ավանդատներ ավելացնելու), ապա Սարակապում եռանկյունաձև խորշերը փակուղի են և սենյակներ ավելացնել հնարավոր չէ:

Սարակապի եկեղեցու հորինվածքը ակնհայտորեն ավելի պարզունակ է և նախնական, քան Ավան-Հռիփսիմեի տիպի հուշարձանների հորինվածքը: Լինելով դեպի այս տիպը տանող անցումային ձևերից մեկը, Սարակապի եկեղեցին նախորդել է հռիփսիմեատիպ կառույցներին. նրա թվագրումը VI դ. երրորդ քառորդով միանգամայն հավանական է և համապատասխան այս եզակի հուշարձանի ճարտարապետական առանձնահատկություններին:

ՄՈՒԽՐԵՆԻՍ

«Օխտդռնիվանք» կոչվող եկեղեցին գտնվում է ԼՂՀ Հադրութի շրջանի Մոխրենիս գյուղի մոտ, Յուզուսեն լեռան վրա, խիտ անտառում: Դժվարամատչելի դիրքի պատճառով այս հանգուցային հուշարձանը մինչև

վերջին տասնամյակները գիտական աշխարհին անհայտ է մնացել:

Եկեղեցին կառուցված է կոպիտ տաշված բազալտ քարով, կրաշաղախով: Ուշագրավ է պատերի շարվածքը. խոշոր քարերով շարքերին մեկընդմեջ հաջորդում են կրկնակի փոքր քարերի շարքերը, որոնք տաշված են կանոնավոր զուգահեռանիստի ձևով (հատկապես կամարների քարերը): Սակայն ամբողջությամբ վերցրած Մոխրենիսի եկեղեցին կառուցված է ավանդական «միդիս» եղանակով:

Մոխրենիսի հատակագիծն ունի քառախորան, անկյուններում 3/4 շրջանի ձև ունեցող խորշերով հորինվածք: Արտաքուստ խորանները շեշտված են կիսաշրջանաձև, իսկ անկյունային խորշերը՝ թեթևակի կորագիծ ծավալներով. այս տարբերությունը պայմանավորված է պատերի հաստությամբ (խորշերի պատերն ունեն 1,35մ, իսկ խորաններից՝ ընդամենը 1մ լայնություն): Հատակագծային հորինվածքն ունի կանոնավոր վարդյակի տեսք, արտաքին ծավալները համապատասխանում են ներքին կազմությանը և օրգանապես բխում են վերջինից:

Մոխրենիսի եկեղեցին կիսավեր է. արևմտյան կողմից պահպանվել է հյուսիսայինը՝ մինչև կամարի վերևը, հարավայինը և արևելյանը՝ պատերի բարձրության կիսով չափ, իսկ արևմտյանը (որտեղ գտնվում է միակ մուտքը)՝ մինչև դռան բարավորի վերևը²⁷: Մուտքի ուղղանկյուն բացվածքը, 1,05մ լայնությամբ, ծածկված է քարե սալով: Լուսամուտներից պահպանվել է միայն մեկը՝ հյուսիսային արևմտյան կողմի գմբեթարդում: Լուսամուտը բավական բարձր է տեղադրված և ունի ուղղանկյուն բացվածք՝ սալով ծածկված: Վաղ միջնադարի հայկական հուշարձաններում նման ձևը շատ հազվադեպ է կիրառվում, սակայն Մոխրենիսում, տվյալ շինարարական տեխնիկայի պայմաններում, միանգամայն բնական է և տեղին:

²⁷ Շ.Մկրտչյան, Ռ.Աբգարյան, Ս.Կարապետյան, *Մոխրենիսի «Օխտդռնի» վանքը, «Էջմիածին», 1982, N 11-12, էջ 46-50:*

Մոխրենիսի հարդարանքի միակ տարրերը աբսիդների կամարների իմպոստներն են: Ութից վեց իմպոստները պարզ ձև ունեն՝ բարձր հարթ քար, վերևից կորագծով ուղղանկյուն կտրվածքով գոտու փոխանցվող: Նման իմպոստները հատուկ են IV - VII դդ. հայկական հուշարձաններին: Իսկ արևելյան՝ Ավագ խորանի կամարի զույգ իմպոստները, իրենց հարուստ գեղարվեստական մշակումով, փաստորեն խոյակներ են: Նրանք ունեն բարդ տրամատ. վերևից ուղղանկյուն, ապա՝ կորագիծ, դրանից ցած՝ կիսագլանիկ, իսկ ներքևի լայն մակերեսին՝ ատամիկների և գնդիկների զուգակցված ձևավորումով: Այս դեկորատիվ տարրերի կիրառումով Մոխրենիսի եկեղեցու խոյակները նմանվում են եղվարդի V -VI դդ. եռանավ բազիլիկի հարավային դռան շքամուտքի խոյակներին: Սակայն կա և տարբերություն. եղվարդում գնդիկների և ատամիկների միջև կիսագլանիկի գոտի է արված, իսկ Մոխրենիսում գնդիկները կենտրոնում փոսիկներ ունեն:

Մոխրենիսի եկեղեցում խոյակները միակ տարրերն են, որոնցով բեմի աբսիդը առանձնանում է մյուս աբսիդներից: Բոլոր չորս աբսիդները չափերով նույնն են, Ավագ խորանի հատակն ունի նույն միջը, ինչ և աղոթասրահը ու մյուս աբսիդները (հատկանիշ, որը հատուկ է Հայաստանի վաղժրիստոնեական հնագույն եկեղեցիներին): Մոխրենիսում ենթադրեթային անկյունային մույթերը (աբսիդների եզրերը) կիսաշրջանաձև են: Նույնատիպ հուշարձաններից մնացած և ունի միայն վրացական Նինոծմինդայի եկեղեցին:

Բացառիկ է Մոխրենիսի աբսիդի հատակագծի և զմբեթարդների ուրվագիծը: Եթե վաղ միջնադարի հայկական եկեղեցիներում դրանք կիսաշրջանաձև կամ պայտածն են, ապա Մոխրենիսում աբսիդները և նրանց կամարներն ունեն հունական «օմեգա» տառի ձևը:

Անկյունային 3/4 շրջանի հատակագծով խորշերը ծածկված են փոքրիկ զմբեթարդներով, որոնց թեթևակի պայտածն կամարները

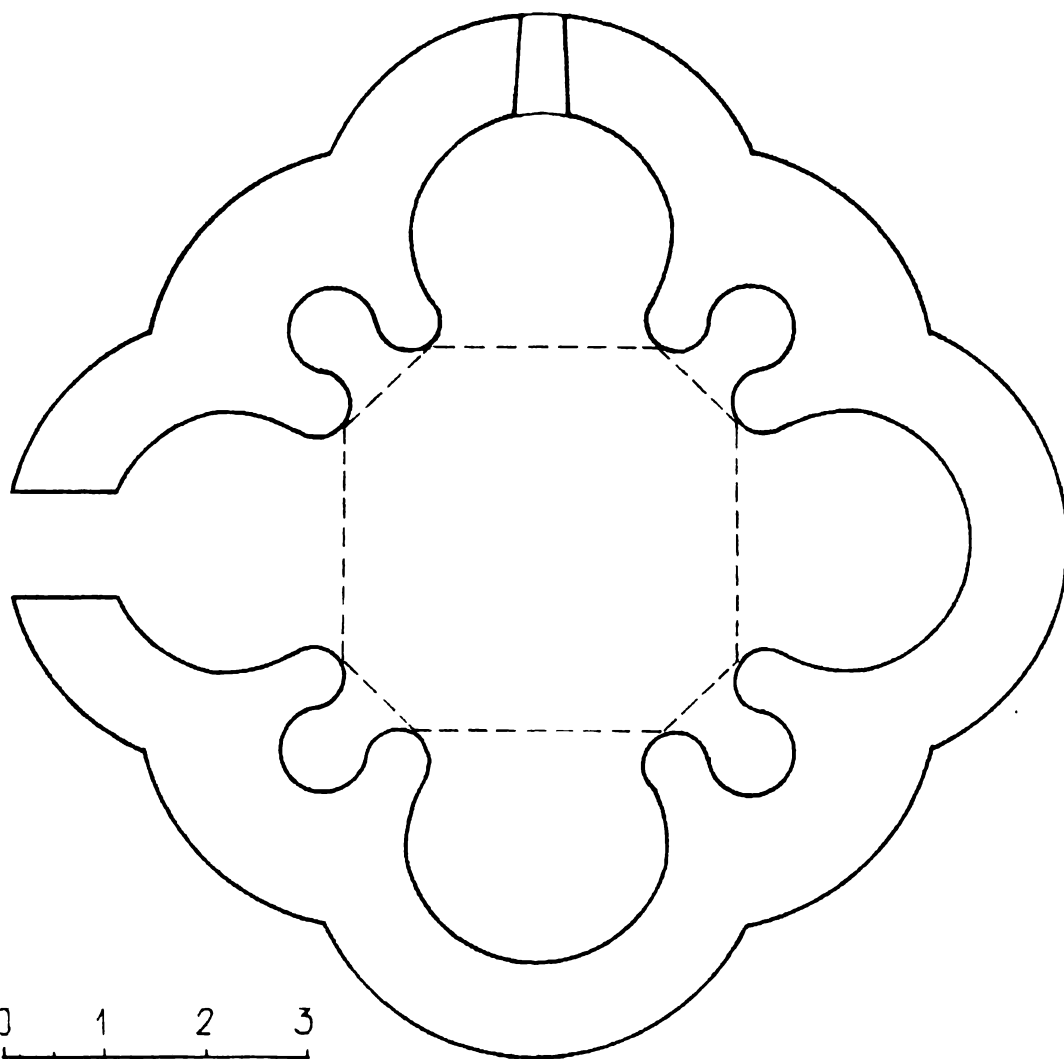
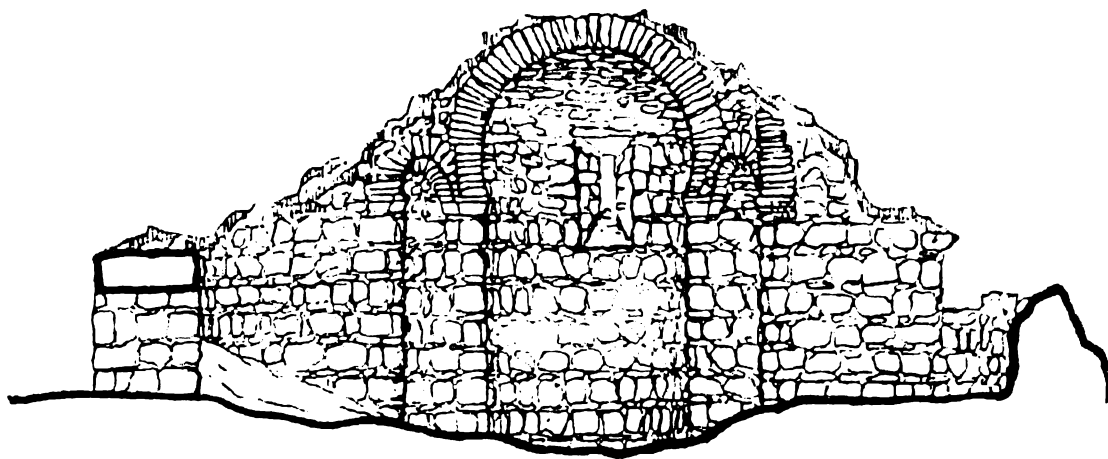
հանգչում են աբսիդների կամարների իմպոստների վրա:

Զմբեթատակ տարածության և խորշերի միջև կա 0,85մ լայնության բացվածք, որը բավարար է այս հորինվածքի դեպքում անկյուններում ավանդատներ հավելելիս խորշերի՝ դեպի վերջիններս անցում ծառայելու համար:

Զմբեթը հավանաբար դրսից ութանիստ է եղել (ներսի տրամագիծը 4,60մ է): Մոխրենիսի եկեղեցում չկան նորոգումների կամ վերակառուցումների հետքեր: Հուշարձանն անփոփոխ պահպանել է իր նախնական հորինվածքը, ինչպես նաև կոնստրուկցիաները և առանձին հանգույցները: Սրա շնորհիվ Մոխրենիսի եկեղեցին չափազանց կարևոր է դառնում անկյունային խորշերով քառաբսիդ կենտրոնագմբեթ կառույցների հորինվածքի ձևավորման և զարգացման պատմության համար:

Չնայած, որ Մոխրենիսի եկեղեցու վերին մասը ավերված է, պահպանված ծավալը բավարար պատկերացում է տալիս հուշարձանի արտաքին կերպարի մասին: Այն ամբողջովին ենթարկված է շենքի ներքին կազմությանը և փաստորեն ինքնուրույն գեղարվեստական նշանակություն չունի: Անկյունային խորշերի՝ արտաքուստ թույլ արտահայտված լինելու հետևանքով կառույցի հիմնական ծավալը մոտավորապես ստացվել է կորացված անկյուններով խորանարդ:

Մոխրենիսի եկեղեցին կատարյալ է իր հատակագծով՝ երկրաչափորեն հստակ և արտահայտիչ: Տեկտոնիկ ընդհանուր հորինվածքը, կենտրոնաձիգ համակարգի անթերի իրականացումը բնորոշում են այս եզակի հուշարձանը, որը չունի իր նմանակը: Ի տարբերություն Հայաստանի և Վրաստանի նույնատիպ հուշարձանների, Մոխրենիսի եկեղեցին սիմետրիկ է և՛ հատակագծով, և՛ ծավալով: Նրա հորինվածքը սիմետրիկ է զմբեթով անցնող ուղղաձիգ առանցքին, ինչպես նաև փոխադարձ ուղղահայաց է զույգ ուղղաձիգ հարթությունների հատման գծերի նկատմամբ: Նույնիսկ հատակագծով նրան



Աղ.23. Մոխրենիսի եկեղեցու արևելք-արևմուտք
կտրվածքը և հատակագիծը

համեմատաբար մոտ Նինոծմինդայի եկեղեցին Վրաստանում ունի միայն սիմետրիայի մի առանցք՝ արևելք-արևմուտք, որովհետև բեմի աբսիդը մյուսներից ավելի խոշոր է, արտաքուստ ոչ թե շրջանաձև է, այլ բազմանիստ, արևելյան ավանդատները ավելի փոքր են արևմտյաններից և այլն:

Մոխրենիսի եկեղեցու արխաիզմը, բացի ընդհանուր հորինվածքից, հարդարանքի տարրերից, ճարտարապետական կոնստրուկցիաներից, արտահայտված է նաև աբսիդների արտաքուստ կիսաշրջանաձևությամբ: Վաղբրիստոնեական ճարտարապետական հուշարձանները, որոնք ունեն արտաքուստ շեշտված աբսիդներ, ավելի հին են, քան պատերի ուղղանկյուն պարագծում ներառված աբսիդ ունեցողները: Հայկական վաղ միջնադարի եկեղեցական ճարտարապետության մեջ այս օրինաչափությունը, առաջին հերթին, տարածվում է արտաքուստ կիսաշրջանաձև կառույցների վրա (Ցոլակերտ, Լուսակերտ, Վերիշեն, Մորոծորի վանք և այլն): Ինչ վերաբերում է շինարարական տեխնիկային, ապա թեպետ այդ ժամանակաշրջանում Հայաստանում պաշտամունքային շենքերը հիմնականում կառուցվում էին սրբատաշ քարով, բայց հանդիպում են նաև կոպիտ մշակված քարով կառուցված եկեղեցիներ, ընդ որում արդեն IV դ. սկսած: Այդպիսին են, օրինակ, Լուսակերտի միանավ, Մորոծորի և Բյուրականի Արտավազիկ խաչածն գմբեթավոր եկեղեցիները:

Մոխրենիսի անկյունային խորշերի պատերի արտակարգ մեծ հաստությունը, որը թելադրված է կայունություն և ամրություն ապահովելու ցանկությամբ, ավելորդ էր և հետևանք էր այդ ժամանակ դեռևս նոր հորինվածքն ստեղծողների անփորձության: Հետագայում հայ ճարտարապետները նմանատիպ հուշարձաններում արդեն հրաժարվեցին ամրության այդ ավելորդ պաշարից: Այդ բոլոր առանձնահատկություններից ելնելով Մոխրենիսի եկեղեցին թվագրվում է VI դարով²⁸:

²⁸ M. Hasratian, *La tetraconque a niches d'angle de Moxrenis*, REArm, tome XXI, Paris, 1988-1989.

Վաղ միջնադարի (հատկապես VI- VII դդ.) հայկական կենտրոնագմբեթ եկեղեցիների ճնշող մեծամասնությունը պատկանում է քառաբսիդների (տետրակոնխերի) տարբերակներին, որոնցից մի քանիսը առաջին անգամ մշակվել են հենց Հայաստանում: Դրանք են, օրինակ, Էջմիածին-Բագարանի, Մաստարայի տիպի եկեղեցիները:

Քառախորան հայկական եկեղեցիների շարքում կարևոր տեղ են գրավում անկյունային երեք քառորդ խորշեր ունեցողները, որպիսիք կառուցվել են նաև Վրաստանում և, բացի այս երկու երկրներից, ոչ մի տեղ այլևս չեն հանդիպում: Այս տիպի հուշարձանները, որոնք գրականության մեջ հայտնի են «հռիփսիմեստիպ» (Վրաստանում՝ «Ձվարիի» տիպի) անունով, համարվել են զուտ անդրկովկասյան երևույթ: Սակայն այս հորինվածքն ունեցող եկեղեցիները արդեն վաղ միջնադարում կառուցվել են նաև Արևմտյան Հայաստանում (Ձորադիր, Արծվաբեր)՝ Անդրկովկասից դուրս:

Տարբեր ժամանակներում (վաղ և զարգացած միջնադար) կառուցված մոտ քսան այս տիպի եկեղեցիները, որոնք հաճախ ամենատարբեր ծավալատարածական լուծումներով են, ունեն հատակագծային հորինվածքի մի կարևոր առանձնահատկություն, որը միավորում է այս բոլոր հուշարձանները. դա ներսում գմբեթակիր չորս անկյունային մույթերի ջլատումն է երկուական հենակետերի՝ նրանց միջև, գմբեթակիր քառակուսու անկյուններում, 3/4 շրջանագծի ձև ունեցող խորշեր իրականացնելով: Տեկտոնիկայի առումով, ըստ էության, մենք ունենք ինտերյերում անկյուններում չորս զույգ հենակետերով միմյանց կապված համակարգ:

Այս աստղաձև հորինվածքը բարդացվել է ավանդատների հավելումով, որը հանգեցրել է իրենց ճարտարապետական կերպարով մեկը մյուսից էապես տարբերվող եկեղեցական շենքերի ստեղծմանը: Բայց երեք հիմնական ենթատիպ ունեցող բոլոր այս հուշարձաններում (չորս, երկու ավանդատներով և

առանց դրանց) միշտ պարտադիր և որոշիչ բաղկացուցիչ տարրը հատակագծում 3/4 շրջանագծի ձև ունեցող անկյունային խորշն է։ Այս խորշերն ունեն մի քանի նշանակություն։ Նրանց հիմնական դերը գմբեթատակ քառակուսու մեծացումն է՝ արքիդների առավելագույն չափը պահպանելով, երկրորդ՝ խորշերն ուժեղացնում են գմբեթատակ քառակուսու անկյունները, երրորդ՝ խորշերը հարստացնում են ինտերյերը և ուժեղացնում հորինվածքի ուղղաձիգությունը, որը դրսում համեմատաբար թույլ է արտահայտված և չորրորդ՝ խորշերն ապահովում են անցումը դեպի ավանդատները։ Մի շարք հետազոտողներ այս վերջին նշանակությունը համարում են հիմնականը և սկզբնականը, որի հետևանքով ժամանակագրական առումով անկյունային խորշերով տետրակոնիսերի առաջին օրինակը դառնում է չորս ավանդատներով ենթատիպը։ Այս հետևանք էր մինչև վերջին ժամանակները տվյալ հորինվածքի նախատիպ վաղագույն հուշարձանի՝ առանց ավանդատների Մոխրենիսի եկեղեցու գիտական շրջանառության մեջ չգտնվելու։

Մոխրենիսի կատարյալ հատակագծային ու ծավալատարածական դինամիկ հորինվածքում պարունակվող հնարավորությունների ներուժը կարճ ժամանակահատվածում հանգեցրեց մի շարք ենթատիպերի առաջացման։ Արքիդների և խորշերի արտաքին ձևերի և ավանդատների սահմանափակ քանակի զուգակցումով ստեղծվեցին այս հորինվածքի միանգամայն տարբեր արտաքին տեսք ունեցող հուշարձաններ։ Ըստ ժ.Մ.Թիերիի դասակարգման, անկյունային խորշերով տետրակոնիսերը բաժանվում են երեք խմբի՝ չորս, երկու ավանդատներով և առանց դրանց, իսկ խմբերն իրենց հերթին ենթաբաժանվում են տարբերակների՝ կապված արքիդների և խորշերի արտաքին պատերի ձևի հետ (բազմանիստ, ուղղանկյուն, կորագիծ)²⁹։

Անկյունային խորշերով տետրակոնիսերի ենթատիպերի առաջացման կարևոր առանձնահատկությունն այն է, որ նրանց միջև չի դիտվում հաջորդական զարգացումը. փաստորեն միաժամանակ (VI – VII դդ. սահմանագծում) մշակվել են երկու և չորս ավանդատներով, արտաքուստ շեշտված և պատերի ուղղանկյուն պարագծի մեջ ներառված արքիդներով տարբերակներ։

Առանց անկյունային սենյակների տարբերակին են պատկանում Վրաստանում Շուամթայի փոքր եկեղեցին (VIIդ.), հայ քարգործ վարպետների կառուցած Մցխեթի Ջվարիի տաճարը (այժմյան հորինվածքը, չորս սենյակներով, VIIդ. 40-ական թթ. վերակառուցման արդյունք է)³⁰, և այս ենթատիպի հնագույն հուշարձանը, Մոխրենիսի եկեղեցին (VI դ.)։

Երկու սենյակներով ենթատիպին են վերաբերում Ջորադիրի (VI-VIIդդ.), Այգեշատի Թարգմանչաց (VIIդ.) և Աղթամարի ս. Խաչ (915-921թթ.) եկեղեցիները։

Ամենամեծ խումբը չորս ավանդատներով ենթատիպն է։ Այդ տարբերակի հուշարձաններից են արտաքուստ շեշտված արքիդներով Մցխեթի Ջվարին (այժմյան տեսքով), հայ ճարտարապետ Թողոսակի կառուցած Աթենի ս. Սիոն (VIIդ.), Շուամթայի Մեծ (VIIդ.) և Մարտվիլիի (VIIդ.) եկեղեցիները Վրաստանում, ինչպես նաև Չամխուսի (VII կամ XIդ.) եկեղեցիները։ Անկյունային խորշերով տետրակոնիսեր, արտաքին պատերի ուղղանկյուն պարագծի մեջ ներառված սենյակներով, կառուցվել են միայն Հայաստանում։ Դրանք են Ավանի ս. Հովհաննես (591թ.), Արամուսի Ծիրանավոր ս. Նշան (VIIդ.), Էջմիածնի ս. Հռիփսիմե (618թ.), Գառնահովտի ս. Գևորգ (VIIդ.), Արծվաբերի ս. Աստվածածին (VIIդ.), Սիսավանի ս. Հովհաննես (670-689 թթ.), Քոլատակի ս. Աստվածածին (VII կամ Xդ.), Վարագավանքի ս. Աստվածածին (1003-1021թթ.) եկեղեցիները։

²⁹ J.M.Thierry, *Les tetraconques à niches d'angle*, "Bazmavep", Venise, 1980, N 1-4, p. 124-180.

³⁰ М.А. Чхиквадзе, *Архитектура Джвари, Москва*, 1940, с. 20.

Անդրկովկասում ստեղծվեցին նաև քառա-խորան երկու եկեղեցի, որոնք ընդհանուր գծերով և ծավալային լուծումով սերտորեն առնչվելով այս տիպին, չունեն սակայն տվյալ հորինվածքը բնորոշող հիմնական բաղա-ցուցիչ տիպը՝ անկյունային 3/4 շրջանագծի տեսք ունցող խորշերը. դրանք Սարակապի և Նինոծմինդայի եկեղեցիներն են: Սարակապում խորշերը եռանկյունաձև են, իսկ Նինոծմին-դայում 3/4 խորշերի փոխարեն երկաթսիդ ծավալներ են իրականացված, դրսից առանձին մուտքով: Այս երկու հուշարձանների հատա-կագծային լուծումն այնպիսին է, որ բա-ցառվում է նրանց հորինվածքի հետագա զարգացումը:

Անկյունային խորշերով տետրակոնիսին է հարում նաև Սեբաստիայի ս. Խաչ եկեղեցին, որը կառուցել է Վասպուրականի վերջին թագավոր Սենեքերիմի որդի Աշոտը XIդ.: Այստեղ արքիդների միջև կան եռանկյունաձև տարածություններ:

Գիտական գրականության մեջ կան տարբեր վարկածներ անկյունային խորշերով տետրակոնիսի առաջացման մասին (հելլե-նիստական, իրանա-հայկական, բյուզանդա-կան ակունքներ): Սակայն, թեպետ վաղ-քրիստոնեական կենտրոնագմբեթ հորին-վածքների արմատները ծագում են ուշ անտիկ ճարտարապետությունից, հնարավոր չէ տեսնել անկյունային խորշերով տետրակոնիսի և անտիկ, աստղաձև տիպի շենքերի միջև ծագումնաբանական կապը: Սա պայմա-վորված է այն փաստով, որ Հայաստանում չեն կառուցվել անտիկ կամ հելլենիստական գմբեթավոր ռոտոնդաներ, ուղղանկյուն կամ կիսաշրջանաձև խորշեր-էքսեդրաներով: Նույնը վերաբերում է նաև բյուզանդական ակունքներին. Հայաստանում մշակված քա-ռախորան կենտրոնագմբեթ հորինվածքներից (էջմիածին-Բագարանի, «մաստարայատիպ», Ավան-Հռիփսիմեի) և ոչ մեկը իրեն մոտ զուգահեռներ չունի բյուզանդական ճար-տարապետության մեջ: Այս երևույթը ունի նաև իր դավանաբանական պատճառը՝ VIդ. սկսած Հայաստանի և Բյուզանդիայի եկեղեցական

հարաբերությունների խզումը, որն, անկաս-կած, իր ազդեցությունն ունեցավ նաև հայ ճարտարապետների ստեղծագործությունների վրա: Անկյունային խորշերով տետրակոնիսի արխետիպի՝ Մոխրենիսի եկեղեցու հատա-կագծային լուծումը հստակ ցույց է տալիս, որ այս հորինվածքի ելակետը պարզ քառաթսիդ կառույցն է: Իսկ Հայաստանում քառախորան կենտրոնագմբեթ հուշարձանները հայտնի են արդեն IVդ. առաջին կեսից (Շաղատի ս. Ստեփանոս Նախավկա եկեղեցի): Վաղ միջ-նադարի հայկական ճարտարապետության ստեղծած պարզ տետրակոնիսերից մեզ են հասել V-VIդդ. Մորո ծորի, Տայքի Սբխիչ, Արզնիի ս. Կիրակի, VII դարից՝ Հոգեվանքի, Օշականի Մանկանոց ս. Սիոն, Փարպիի Թարգմանչաց, Ագրակի ս. Ստեփանոս խաչա-ձև գմբեթավոր եկեղեցիները:

Հայկական ճարտարապետության մշա-կած այս հորինվածքի՝ անկյունային 3/4 խորշերով տետրակոնիսի զարգացման ար-դյունքը եղան արտաքին պատերի ուղ-ղանկյուն եզրագծի մեջ ներառված չորս սենյակ-ավանդատներով եկեղեցիները: Ծավալատարածական և հատակագծային կատարյալ լուծում ունեցող ավարտուն կենտրոնակազմ այս համակարգը իր հերթին դարձավ վաղքրիստոնեական եկեղեցական ճարտարապետության մեջ աստղաձև հորին-վածքի զարգացման գագաթնակետը և ավարտը³¹:

ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ

Ավան-Հռիփսիմեի տիպի հուշարձանները ունեն իրենց յուրովի տեղը ամբողջ հայ ճարտարապետության մեջ առհասարակ: Այն հանգամանքը, որ այս հորինվածքը հան-դիպում է միայն Հայաստանում և Վրաստանում, իսկ իր ծավալային և հատակագծային ձևերով այնքան տարբեր է մյուս հայտնի կոմպո-զիցիաներից, էլ ավելի է մեծացնում

³¹ J.M.Thierry, *Աշխ.*, էջ 167:

հետաքրքրությունը նրա նկատմամբ: Կոնստրուկտիվ տեսակետից արգասիք լինելով նախորդ շրջաններում մշակված ձևերի տրամաբանական զարգացման, տիպն այս առանձնացում է իր հատակագծային լուծումով, որին և լիովին համապատասխանում է նրա ծավալային-տարածական մշակումը:

Վաղմիջնադարյան հայկական ճարտարապետության մեջ թե՛ ավելի վաղ շրջանում և թե՛ մեզ հետաքրքրող տիպից հետո կենտրոնագմբեթ հորինվածքների կազմավորման հարցում հիմնականը, գլխավորը միշտ էլ եղել է ներքին տարածությունների, ինտերյերի կոմպոզիցիան, գնեթատակ տարածության և նրան հարող, նրա հետ օրգանական միասնության մեջ գտնվող համամասնությունների հարակցման խնդիրը:

Հայտնի կոմպոզիցիաներից և ոչ մեկում կողային սենյակները, ավանդատները որոշիչ չեն եղել և երբեք չեն բնորոշել տիպն ընդհանրապես: Նրանց լինելն ու չլինելը բնավ չի կանխորոշել հորինվածքների առանձնահատուկ գծերը և նրանց ավելացումը կամ հեռացումը չի ունեցել որևէ սկզբունքային նշանակություն:

Միանգամայն այլ պատկեր ենք տեսնում Ավան-Հռիփսիմեի տիպի հուշարձաններում, որտեղ թեև լիովին պահպանվել են ներքին տարածությունների մշակման դարավոր ավանդույթները, բայց և այնպես կողային սենյակները բնավ էլ սովորական ավանդատներ չեն: Դրանք այժմ կազմում են ընդհանուր հորինվածքի օրգանական, անբաժանելի մասը, տիպի հատակագծային և ծավալատարածական ձևերի խիստ բնորոշ հատկանիշը: Բավական է ասել, որ նույնիսկ ըստ իրենց մակերեսի, նրանք կազմում են հորինվածքի հիմնական մակերեսի համարյա կեսը: Մյուս կողմից, Ավան-Հռիփսիմեի տիպի հուշարձաններում է, որ առաջին անգամ սենյակներ ենք տեսնում կենտրոնագմբեթ հորինվածքի արևմտյան կողմում, մի բան, որը մինչ այդ հայտնի չէր գմբեթավոր համակարգում առհասարակ: Միակ բացառությունը Երերույքի բազիլիկան էր, որի արևմտյան

կողմի սենյակները, անմիջականորեն հաղորդակցվելով տաճարի ինտերյերի հետ, զուրկ էին դուրս տանող դռներից, հանգամանք, որը արմատապես տարբերում է դրանք մեզ հետաքրքրող տիպի հուշարձաններում հանդիպող լուծումներից, և տարակույս չկա, որ գործ ունենք սկզբունքորեն տարբեր երևույթների հետ: Ավելին, այն հանգամանքը, որ Երերույքի բազիլիկայի արևմտյան կողմի սենյակները չեն կրկնվում նույն շրջանում կառուցված նույնատիպ և ոչ մի այլ հուշարձանում, կարող է վկայել մի բան միայն. նման սենյակների ի հայտ գալը Երերույքում ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ բացառիկ երևույթ: Բացառված չպետք է համարել, որ այստեղ ունենք Ասորիքի բազիլիկ տաճարներին բնորոշ արևմտյան կողմի աշտարակների հեռավոր անդրադարձը, և Երերույքում դրանք ոչ այլ ինչ են, քան էպիզոդիկ մի երևույթ հայկական վաղմիջնադարյան ճարտարապետության մեջ առհասարակ:

Ուսումնասիրողները տարբեր կարծիքներ են հայտնել այդ սենյակների մասին: Թ.Թորամանյանի կարծիքով, դրանք ապաշխարաց գավիթներ էին, և որոշ ծիսական արարողությունների ժամանակ ապաշխարողները եկեղեցուց դուրս գալու փոխարեն այստեղ էին հավաքվում³²: Սակայն այդ դեպքում անհասկանալի է մնում՝ ինչու նման «գավիթներ» չկային Երերույքի տաճարին ոչնչով չզիջող այլ բազիլիկ տաճարներում: Մի՞թե այնտեղ ապաշխարողներ չկային: Յ.Ստրժիգովսկու կարծիքով, այստեղ կարող էր տեղավորված լինել մկրտարանը: Սակայն լավ հայտնի է, որ հայկական եկեղեցիներում մկրտարանները, որպես կանոն, տեղավորված են լինում եկեղեցիների ներսում, հյուսիսարևելյան անկյան մոտ:

Ա.Երենյանի կարծիքով V – VII դարերում արևմտյան կողմի սենյակները պաշտամունքային կառույցների պարտադիր մաս չէին հանդիսանում առհասարակ³³: Ահա բոլորը:

³² Թ.Թորամանյան, *Նյութեր..., հատոր առաջին, էջ 150*:

³³ А.Б.Еремян, *Храм Рипсиме, Ереван, 1955, с. 64*.

Դժվար չէ տեսնել, որ նման բացատրությունները չեն կարող բավարար լինել: Մի կողմ թողնելով Երեւոյքի օրինակը, որը ըստ էութեան ոչ մի ընդհանուր բան չունի Յոսիփիմեի հետ, մենք չենք կարող չնկատել այն հետևողականությունը, որ ի հայտ են բերել հայ ճարտարապետները արևմտյան սենյակներ ավելացնելով հատկապես Ավան-Յոսիփիմեի տիպի կառույցներում: Զե՞ որ, եթե նրանք ցանկանային, նման սենյակներ առանց որևէ դժվարության կավելացնեին ամեն մի հորինվածքի վրա, այնպես, ինչպես տեսնում ենք այդ պատմական հաջորդ շրջանում: Պարզ է դառնում, որ այստեղ նման սենյակների ավելացման դրդապատճառները շատ ավելի խորն են, շատ ավելի նշանակալից:

Թվում է, որ այս պայմաններում, միակ ուղին, որը թերևս մոտավոր կերպով կարող է բացահայտել տվյալ տիպի հուշարձանների կառուցման շարժառիթները, այդ կարգի հուշարձանների կառուցողական արեալի սահմանագծումն է, այն շրջանակների որոշումը, որի սահմաններում էլ կառուցվել են այդ հուշարձանները: Դժվար չէ տեսնել, որ ո՛չ ժամանակագրական գործոնը (այս տիպի հուշարձաններ կառուցվել են ավելի քան մեկ դարի ընթացքում, VI դարի երկրորդ կեսից մինչև VII դարի վերջը և չեն մոռացվել նաև հետագայում) և ո՛չ էլ առանձին տոհմային տիրույթներում ընդհանրացած լինելու ենթադրությունը (նույնատիպ հուշարձաններ հանդիպում են երկրի ամենատարբեր մասերում) չեն տալիս և ոչ մի կոմպակտ այդ խնդրի լուծման համար: Մեր կարծիքով, միակ ելակետը կարող է լինել տվյալ կառուցվածքների կոնստրուկտիվ սոցիալական դիրքավորումը որոշելը, այլ խոսքով՝ ֆեոդալական հիերարխիայի այն աստիճանի հայտնաբերումը, որին և բնորոշ է հատկապես տվյալ տիպի հուշարձանների կառուցումը: Եվ իսկապես, եթե պարզվի, որ տվյալ տիպի հուշարձանները կառուցվել են որոշակի սոցիալական շրջանի ներկայացուցիչների կողմից, ապա գուցե հնարավոր լինի գտնել նաև, թե ինչ նախադրյալներ են պայմանավորել դրանց

կառուցումը, ինչ պահանջներ են առաջադրվել տվյալ տիպի հուշարձաններին:

Մեր ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ այս տիպի հուշարձանները կառուցվել են, որպես կանոն, կաթողիկոսանիստ բնակավայրերում, կաթողիկոսների կողմից, և, թերևս, այդ տիպի կառուցվածքներում էլ ժամասացություն են կատարել իրենք՝ կաթողիկոսները: Այսպես, օրինակ, տվյալ տիպի հնագույն հորինվածքը արդեն կապվում է Յովհան կաթողիկոսի գործունեության հետ: Մենք ունենք պատմիչների որոշակի վկայությունները Ավանի տաճարը Յովհանի կողմից կառուցված լինելու մասին: Ինչ վերաբերում է Արամուսին (հին Արամոնք), ապա լավ հայտնի է, որ Ավանից ոչ հեռու, հովասուն մի վայրում գտնվող այս բնակավայրը հնուց արդեն պատկանել էր կաթողիկոսական տանը և բացառված չէ, որ հանդիսանում էր կաթողիկոսների ամառային նստավայրերից մեկը: Բացի այդ, որոշակի վկայություններ կան այն մասին, որ ինքը՝ Յովհանը, իր գործունեության սկզբում այստեղ է հիմնել իր նստավայրը և թերևս իրավացի է Ն.Մ.Տոկարսկին, որը Արամուսի եկեղեցու կառուցումը վերագրում է Յովհանին:

Ժամանակագրական տեսակետից հաջորդ կառուցվածքը Յոսիփիմեի տաճարն է՝ հիմնադրված 618թ. Կոմիտաս կաթողիկոսի կողմից:

Վաղարշապատից ընդամենը 7 կմ հեռավորության վրա է գտնվում Այգեշատ բնակավայրը, որտեղ և տեղավորված է նույնատիպ թարգմանչաց եկեղեցին: Ճարտարապետական տեսակետից այն բավականին մոտ է Յոսիփիմեին, թեև ունի անհամեմատ ավելի փոքր չափեր և բացակայում են արևմտյան սենյակները: Յազիվ թե կարելի լինի կասկածել, որ հնում ևս (ընդհուպ մինչև XIX դար) Վաղարշապատի շրջակա գյուղերը պատկանում էին եկեղեցուն, կաթողիկոսական տանը և ճիշտ այնպես, ինչպես Արամուսում, այստեղ էլ, հավանաբար, գործ ունենք կաթողիկոսանիստ մի բնակավայրի հետ: Այն հանգամանքը, որ բնակավայրը գտնվում էր դեպի Արագածի

լանջերը, դեպի Բյուրական, կաթողիկոսների ամառային այդ նստավայրը տանող ճանապարհի վրա, էլ ավելի հավաստի է դարձնում մեր ենթադրությունը: Հայտնի է, որ կաթողիկոսները բացի իրենց հիմնական նստավայրից և գլխավոր տաճարից ունենում էին ոչ շատ հեռու գտնվող ավելի փոքր և ժխորից հեռու նստավայրեր, ուր և սովորաբար կառուցում էին ոչ մեծ եկեղեցիներ: Այդպես է Արամոնքը Ավանի նկատմամբ, Գառնին Ջվարթնոցի նկատմամբ և այլն: Այս պայմաններում բացառված չէ, որ Վաղարշապատից ոչ հեռու գտնվող այս բնակավայրը կաթողիկոսների քաղաքամերձ նստավայրն է եղել, և ժամանակին այստեղ, թերևս բացի այս գողտրիկ եկեղեցուց, կառուցվել է նաև «Տուն կաթողիկոսարանին»՝ կաթողիկոսի պալատ-նստավայրը:

Արաբական տիրապետության ժանր տարիներին միանգամայն տրամաբանական էր կաթողիկոսների ձգտումը՝ հեռանալ Դվինից, քաշվել կաթողիկոսական տան ավանդական կալվածները, իրենց նստավայրերը՝ հիմնել արաբների հսկողությունից քիչ թե շատ մեկուսի վայրերում: Այսպես, օրինակ, Գրիգոր Մամիկոնյանը (661-685) իր պալատը հիմնեց Արուճում և նրա մոտ կառուցեց մի հոյակերտ տաճար: Որոշ ժամանակ անց, մի այլ հայոց իշխան՝ Ներսես Կամսարականը (689-693), իր կենտրոնը դարձրեց ավանդական թալին բնակավայրը՝ կառուցելով այնտեղ մի հոյակապ տաճար: Աշխարհիկ կենտրոնների դեպի հյուսիս շարժվելու հետ միասին, անշուշտ, նույն ուղղությամբ պետք է շարժվեին նաև կաթողիկոսները, որոնք ոչ պակաս նեղվում էին Դվինի մահմեդական շրջապատում: Հայտնի է, որ հայ կաթողիկոսները իրենց նստավայրերը հիմնում էին աշխարհիկ կենտրոններից ոչ հեռու ընկած, լավ պաշտպանված վայրերում: Այս առումով հազիվ թե կարելի լինի կասկածել, որ, եթե ավելի քան երեք տասնամյակ երկրի կառավարիչ իշխանները իրենց նստավայրերն էին հիմնել Դվինից զգալի հեռավորության վրա, ապա նույն աշխարհիկ իշխանությունների հետ սերտ հարաբերությունների մեջ գտնվող կաթողիկոսները մշտապես կարող էին մնալ

Դվինում, թեկուզև պաշտոնապես նրանց կացարանը մնում էր արաբների կողմից կառավարվող մայրաքաղաքը: Այս պայմաններից ելնելով էլ կարելի է ենթադրել, որ Թալինից ոչ հեռու գտնվող Գառնահովիտ բնակավայրում, որը բավականին դժվարամատչելի էր և լավ պաշտպանված, հաստատվել էր ժամանակի կաթողիկոս Սահակ Զորափորցին (678-703) և այստեղ էլ կառուցել հռիփսիմեատիպ մի տաճար: Թեև այդ մասին չունենք պատմիչների անմիջական հիշատակությունները, սակայն ընդհանուր իրադրությունը և բուն տաճարի ճարտարապետական ձևերը այդ են վկայում: Եվ, վերջապես, հռիփսիմեատիպ մյուս տաճարը, կառուցված Սիսավանում, դարձյալ որոշակիորեն առնչվում է համանման իրադրության հետ: Բանն այն է, որ Սյունիքը, սկսած IV դարից, միշտ էլ ձգտել է ինքնուրույնության, ձգտել անջատվելու բուն Հայաստանից: Արդեն IV դարում Սյունյաց եկեղեցին ստացավ մետրոպոլիտության աստիճան և առաջինն էր բոլոր գավառների եկեղեցիների մեջ: Թեև այն կառավարում էին եպիսկոպոսները, սակայն նրանց կախվածությունը Դվինի կաթողիկոսարանից շատ անգամ ձևական բնույթ էր կրում: Այս պայմաններում միանգամայն տրամաբանական է, որ նահանգի գլխավոր եկեղեցին կրկնում է կաթողիկոսանիստ վայրերում կառուցվող տաճարների բնորոշ ձևերը:

Նման մի տաճարի կառուցումը Սյունիքի հոգևոր կենտրոնում թերևս պետք է խորհրդանշեր Սյունիքի եկեղեցու ուժն ու ինքնուրույնությունը եկեղեցական բոլոր հարցերում:

Մեզ հետաքրքրող տիպին ընդհուպ մոտենում է Ներսես Շինող կաթողիկոսի կողմից 659թ. Գառնիում կառուցված, ներսից խաչաձև, արտաքինից բազմանիստ եկեղեցին: Այստեղ առանձնակի ուշագրավ են կառուցվածքի չորս անկյուններում տեղավորված չորս մեծադիր, համարյա քառակուսի սենյակները: Եվ չնայած նրան, որ ընդհանուր հորինվածքի տեսակետից տաճարը լուծված է այլ սկզբունքների հիման վրա, բայց և այնպես չորս մեծադիր, քառակու-

սի սենյակների առկայությունը կաթողիկոսաշեն այս կառուցվածքում չէր կարող պատահական լինել:

Տվյալ տիպի հուշարձանների առնչությունը կաթողիկոսների հետ, չի մոռացվում մաև հետագայում: VIII դարում Դավիթ Արամոնցի կաթողիկոսը, հեռանալով Դվինից, փորձում է իր նստավայրը հիմնել հայրենի Արամոնքում, որտեղ հնուց արդեն կար նույնատիպ մի եկեղեցի և որի վերաշինումն ու նորոգումն էլ պատմիչները որակել են ինչպես նոր եկեղեցու կառուցում, մի բան, որը ո՛չ արաբները թույլ կտային և ո՛չ էլ հալածական կաթողիկոսը համապատասխան միջոցներ կունենար նման ձեռնարկության համար:

Երկրի հարավային շրջաններում ևս չի մոռացվում տվյալ տիպի առնչությունը կաթողիկոսանիստ բնակավայրերի, կաթողիկոսների հետ, թեև այս կապն այժմ դրսևորվում է շատ ավելի հազվադեպ: Սակայն պետք է նշել, որ այդ միտումը նկատվում է ինքնորոշության ձգտող իշխանական տների տիրույթներում կառուցված այնպիսի հուշարձաններում, ինչպիսիք են Վասպուրականում Ջորադիրը և Արծվաբերը: Վասպուրականում X դարում այդ տիպի հետ է առնչվում Վարագավանքը, Արծրունյաց տոհմի պաշտամունքային ամենագլխավոր կենտրոններից մեկը և որոշ չափով Աղթամարի տաճարը, որը կառուցվել էր որպես ապագա ինքնուրույն իշխանության գլխավոր կաթողիկոսանիստ եկեղեցի:

Այս տիպին անհամեմատ ավելի մոտ է Գեղարքունյաց նահանգի գլխավոր կենտրոն Մաքենոցաց վանքից ոչ հեռու, այժմյան Արծվանիստ գյուղից 5 կմ հարավ գտնվող ուշագրավ հուշարձանը: Լավ հայտնի է, թե Մաքենոցաց վանքը ինչպիսի նշանակություն է ունեցել հայ եկեղեցու պատմության մեջ. դեռևս VIII դարում նրա վանահայրերից Սողոմոն Գառնեցին էր, որ դարձավ հայոց կաթողիկոս, իսկ մեկ դար հետո այնտեղ են թաղում Հովհաննես Օվայեցի կաթողիկոսին: Ստեփանոս Օրբելյանը հանգամանորեն նկարագրում է Սյունյաց իշխանների շինա-

րարական գործունեությունը, նշում նրանց ամեն մի գործ, և այս շարքից փաստորեն դուրս է մնում Արծվանիստը: Բացառված չպետք է համարել, որ այն կառուցվել է ավելի վաղ, դեռևս VIII դարում, ամենայն հավանականությամբ, Սողոմոն Գառնեցի կաթողիկոսի կողմից:

Անկյունային չորս մեծ սենյակներ ունեցող տիպի հեռավոր արձագանքն է Անիի Առաքելոց եկեղեցին, որտեղ խիստ ուշագրավ են անկյունային սենյակները որպես առանձին եկեղեցիներ ներկայացնելու հանգամանքը: Թերևս այս ամենը պատահական չէ: Լավ հայտնի է, որ Առաքելոց եկեղեցին հիմնադրող Պաիլավունիները իրենց համարում էին Գրիգոր Լուսավորչի տան ժառանգներ, և այդ տոհմից էին սովորաբար ընտրվում կաթողիկոսները: Այսպիսով, այս տիպի հուշարձանները որոշակիորեն առնչվում են կաթողիկոսների շինարարական գործունեության հետ և կառուցվել են կաթողիկոսների կողմից մեծ մասամբ կամ նրանց նստավայրերում, կամ նրանց գործունեության հետ առնչվող բնակավայրերում: ճիշտ է, կաթողիկոսները կառուցել են մաև այլ տիպի տաճարներ, սակայն փաստ է, որ մեզ հասած Ավան-Հռիփսիմեի տիպի համարյա բոլոր կառույցները այս կամ այն ձևով առնչվում են կաթողիկոսների գործունեության հետ:

Բնականաբար, հարց է առաջանում. ի՞նչ առնչություն է դա, և ի՞նչ անհրաժեշտություն կար հատկապես կաթողիկոսաշեն տաճարներում, այնտեղ, որտեղ ամենայն հավանականությամբ, նրանք էին ժամասացությունը ղեկավարում, ունենալ այդ տիպի հուշարձաններ: Մեր կարծիքով, այդ պետք է բացատրել այն արտակարգ դիրքով, որ գրավում էին կաթողիկոսները պետականություն չունեցող երկրում, այն իշխանությամբ, որով օժտված էին նրանք, և այն ակնածանքով, որ տաժում էր ժողովուրդը նրանց նկատմամբ: Բավական է համեմատել նրանց շքեղատեսիլ պալատները (Դվին, Ջվարթնոց) Հայաստանի աշխարհիկ կառավարիչների պալատների հետ (Արուճ) այս բանում համոզվելու համար:

Հիշենք կաթողիկոս Յովհան Օծնեցուն, որն իր հազուստների ճոխությամբ, ոչնչով չէր զիջում ամենանշանավոր իշխաններին, իսկ օտար պետությունները հավասարապես նվերներ էին ուղարկում և Յայաստանի թագավորներին, և հայ եկեղեցու կաթողիկոսներին: Այս պայմաններում միանգամայն տրամաբանական է ենթադրել, որ կաթողիկոսանիստ բնակավայրերի տաճարները, այն եկեղեցիները, որոնք կառուցվում էին իրենց՝ կաթողիկոսների կողմից, պետք է որ յուրօրինակ լինեին և ունենային առանձին սենյակներ ոչ միայն կաթողիկոսի, այլև նրա շքախումբը ներկայացնող 12 եպիսկոպոսների համար: Այս տաճարներն, անշուշտ, անհամեմատ ավելի հարուստ էին եկեղեցական արդուզարդով և սկիհներով, և անհամեմատ ավելի բազմամարդ էր սարկավագների դասը, որը սպասարկելու էր իր՝ կաթողիկոսի ժամասացությունը: Ահա այս պայմաններում միանգամայն տրամաբանական է, որ արևելյան սենյակներն այս կարգի կառուցվածքներում պետք է ավելի մեծ չափեր ունենային, լինեին ավելի ընդարձակ, քան սովորական եկեղեցիներում էր այդ ընդունված: Մյուս կողմից, կաթողիկոսի անձնական, ինչպես և նրա շքախմբին հատկացված սենյակները նույնպես պիտի հարմարավետ լինեին և ունենային առանձին մուտքեր: Թերևս հենց դրանով էլ պետք է բացատրել Հռիփսիմեում արևմտյան սենյակների ծածկերի ոչ բարձր լինելը, նրանց նրբագեղ մշակումը, մի բան, որը քիչ չի նպաստում այստեղ հարմարավետ ինտերյերներ ստեղծելուն:

Ամփոփելով, կարող ենք ասել, որ հռիփսիմեատիկ տաճարների կառուցումը, ամենայն հավանականությամբ, առնչվել է կաթողիկոսների գործունեության հետ, կառույցներն այդ վեր են բարձրացել կաթողիկոսանիստ ավաններում, և այստեղ ժամասացություն են կատարել հենց իրենք՝ կաթողիկոսները: Այս հանգամանքն էլ իր որոշակի կնիքն է դրել նրանց կոմպոզիցիոն ձևերի վրա և ելակետ հանդիսացել նման ուշագրավ հորինվածք մշակելու համար:

Սակայն այս ամենը հարցի մի կողմն էր միայն, ծիսական կողմը, այն նախապայմանները, որ առաջադրվել էր եկեղեցու կողմից կաթողիկոսանիստ տաճարների ընդհանուր հորինվածքների մշակման համար: Հաջորդ քայլն արդեն այդ սենյակների համակերպումն էր նույն այդ շրջանում մշակված առավել նշանակալից կենտրոնագմբեթ սիստեմի՝ Մաստարայի տիպի կառուցվածքների հետ, որն արդեն լայն հնարավորություններ էր ստեղծում ամենատարբեր ձևերի մշակման համար: Բավական է ասել, որ այդ սենյակները սկզբնական շրջանում (Ավան) մշակվեցին որպես առանձին փոքրիկ գմբեթածածկ «եկեղեցիներ» և հետո միայն ճարտարապետները հրաժարվեցին դրանք ծածկող գմբեթից և սիմվոլիկան սահմանափակվեց ոչ մեծ աբսիդների առկայությամբ: Եվ որովհետև Ավանի բոլորածև սենյակները էպիզոդիկ երևույթ են, տիպի մշակման նախնական տարբերակներից մեկը, կանոնիկ ձևերը մշակվեցին շուրջ երկու տասնամյակ հետո միայն, արդեն Հռիփսիմեի տաճարում. մեր վերլուծությունն էլ սկսենք հենց այդ կարգի հորինվածքներից:

Դառնանք տիպի կազմավորման հիմնական նախադրյալներին. առկա է Մաստարայի տիպը և նրան պետք էր ավելացնել չորս մեծ սենյակներ: Ինքնին հասկանալի է, որ այդ սենյակները կարող էին ավելացվել միայն արևելյան և արևմտյան աբսիդների երկու կողմերում, ընդ որում նախախորանի ավելացումը արևմուտք-արևելք առանցքը շեշտելու և աբսիդի առջև կողային սենյակների համար տեղ չափելու նպատակով մինչ այդ արդեն լավ հայտնի էր հայ ճարտարապետներին (Դորբանտիվանք):

Միանգամայն տրամաբանական է, որ սենյակների չափերը ընտրվեցին այնպես, որպեսզի դրանք հնարավոր լինեին պարփակել կառույցների արևելյան ճակատների պատերով, ավանդական մի լուծում, որը լավ հայտնի էր դեռևս բազիլիկ կառույցներում և

չմոռացվեց նաև հետազայում: Նույն այդ սկզբունքը պահպանվեց նաև հյուսիսային և հարավային ճակատների լուծման ժամանակ, և ակնհայտ է ճարտարապետների ձգտումը՝ ոչ միայն խուսափել կտրտված, մասնատված ձևերից, այլև ստանալ սիմետրիկ համահնչուն լուծումներ:

Սակայն այդ նպատակին հասնելը հեշտ չէր: Դժվար չէ տեսնել, թե ինչպիսի մեծածավալ հոծ զանգվածներ են ստացվում այստեղ, որոնց առկայությունը ոչ մի դեպքում չէր կարող արդարացվել: Ամենից առաջ այդ վերաբերում էր գմբեթատակ տարածության անկյունային հատվածներին, որտեղ և պետք է տեղաբաշխված լինեին սենյակների մուտքերը: Այստեղ է ահա, որ այնքան ցայտուն դրսևորվում է հայ ճարտարապետների կառուցողական մեծ վարպետությունը, ինժեներական համարձակ մտածողությունը: Ձգտելով հեռացնել ավելորդ որմածքը՝ նրանք Մաստարայի տիպի ուղղանկյուն հատվածները փոխարինում են զգալի թռիչք ունեցող 3/4 շրջան կազմող բոլորածև նախամուտք-հենախորշերով, որոնք ոչ միայն ավելի ուժեղ էին կոնստրուկտիվ տեսակետից, այլև հնարավորություն էին տալիս զգալիորեն նեղացնել սենյակների՝ դեպի խորշերն ուղղված պատերը և ստանալ մուտքերի շատ ավելի հարմարավետ դասավորություն: Մյուս կողմից այս բոլորածև հենախորշերը հնարավորություն տվեցին հրաժարվել Մաստարայի լայնաթռիչք տրոմպային կոնստրուկցիաներից և ստեղծել կոնստրուկտիվ, անհամեմատ մեծ առավելություններ ունեցող փոխանցման այնպիսի համակարգեր, որոնք անհայտ էին մինչ այդ և չեն հանդիպում որևէ այլ գմբեթավոր կառուցվածքում: Նույն մոտեցումը պահպանվեց նաև դրսում: Տեղավորելով ուժեղ, խորը խորշերը, ճարտարապետները ոչ միայն հասան որմածքի մեծ խնայողության, այլև ստացան ճակատները շեշտող անկրկնելի միջոցներ: Այդ խորշերը, հայտնի արդեն դարասկզբին (Արագած, Պտղմի), իրենց գեղարվեստական մարմնավորումը գտան հատկապես այս տիպի հորինվածքներում և

հայկական պաշտամունքային տաճարների դասական ծավալային ձևերին հաղորդեցին արտակարգ հնչեղություն:

* * *

Ինչպես վաղմիջնադարյան հայկական ճարտարապետության մեջ ընդհանրապես, այնպես էլ Ավան-Յոփսիմեի տիպի հուշարձաններում, հորինվածքի կազմավորման գլխավոր ելակետն է եղել ներքին տարածությունների մշակումը: Այս տիպի կառուցվածքներում միասնական և ուժեղ ծավալները, ստեղծված ներդաշնակ համաչափություններ ունեցող չորս աբսիդների և վերջիններիս միջև տեղավորված չորս բոլորածև խորշերի միջոցով, յուրովի հենարան են հանդիսանում լայնանիստ և լուսավոր գմբեթի համար, որը ոչ միայն պսակում է ինտերյերն առհասարակ, այլև համախմբում, միավորում է նրա բոլոր համամասնությունները: Թմբուկների լուսամուտներից ներս հորդող առատ և միապաղաղ լույսը վեհություն և հանդարտություն է հաղորդում տաճարների ինտերյերին, և դիտողի ուշադրության կենտրոնն է դառնում համեմատաբար ավելի լավ լուսավորված գլխավոր աբսիդը:

Այդ հուշարձաններում, որպես կանոն, արևմուտք-արևելք առանցքներով դասավորված աբսիդները անհամեմատ ավելի լայն են, քան կողային աբսիդները և այդ տարբերությունը էլ ավելի է ուժեղանում գլխավոր ուղղությամբ աբսիդների առջև տեղավորված ուղղանկյուն թաղածածկ տարածությունների, նախախորանների շնորհիվ: Այս պայմաններում այցելուի առջև խիստ որոշակի է դառնում տաճարի կողմնորոշումը, և ոչ մի տարակույս չի մնում, թե ո՞րն է այստեղ հիմնականը, որը՝ երկրորդականը: Նման դասավորությունն իր հերթին նպաստել է անկյունային մասերում բավականին մեծ սենյակներ տեղավորելուն, ընդ որում ամբողջ հորինվածքը արտաքին ուղղանկյուն եզրածակի մեջ պարփակելու ձգտումը եղել է հորինվածքի կազմավորման գլխավոր նախապայմաններից մեկը: Այդպես են լուծված Հայաստանում

կառուցված բոլոր հուշարձանները: Ուշագրավ է, որ այս տիպի հայկական հնագույն կառուցվածքում արդեն (Ավան), առկա են հայկական հուշարձաններին բնորոշ բոլոր հիմնական հատկանշական կողմերը և առաջին հերթին՝ արտաքին միասնական ծավալի առկայությունը:

Վրացական հուշարձաններում թեև նույնպես առկա են արևմտյան և արևելյան արքիդների առջև տեղավորված նախախորանները, սակայն կողային արքիդները պահպանել են նախատիպի՝ Մաստարայի հորինվածքի համաչափական ձևերը և քիչ բանով են զիջում գլխավոր արքիդներին: Հենց այս հանգամանքն էլ բացառում է կոմպոզիցիան մեկ միասնական, ուղղանկյուն հորինվածքի մեջ պարփակելու հնարավորությունը, և պատահական չէ, որ այն ստացվել է խիստ մասնատված, իսկ անկյունային սենյակները հետագայում ավելացված մասերի տպավորություն են թողնում: Հենց այս հանգամանքն էլ հիմք տվեց վրաց գիտնական Դ.Զխիկվաձեին ենթադրել, որ Ջվարիում այդ սենյակները հետագայում են ավելացվել: Եվ եթե մի պահ պատկերացնենք Ջվարին առանց անկյունային սենյակների, ապա կոմպոզիցիան բնավ էլ չի կորցնի իր հիմնական տարածական ձևերը, այնպես, ինչպես լիովին տրամաբանական է Շուամթան, նույն վրացական ճարտարապետությանը այնքան բնորոշ այդ կառուցվածքը, որը, ըստ էության, ոչ այլ ինչ է, քան Ջվարիի պարզեցումը և նրա կոմպոզիցիայի հարմարեցումը սովորական պաշտամունքային շենքերին:

Ջվարիի կոմպոզիցիայի մասնատվածությունը առանձնակի նկատելի է արտաքին ձևավորման մեջ, հատկապես հարավային և հյուսիսային ճակատներում, որտեղ որոշակի ճիգեր են գործադրված վերացնելու ճակատների կտրտվածությունը և արքիդների ու կողային սենյակների միջև ստացված ուղղանկյուն տարածությունները պատկերելու որպես խորշեր: Ահա այդ նպատակին էլ պետք է ծառայեին այն նեղլիկ կամարները, որոնք և

պարփակում են այս «խորշերի» վերին մասերը:

Սկզբունքորեն այլ ճանապարհով են մշակված Հայաստանի հուշարձանները: Այստեղ տաճարի հորինվածքը ի սկզբանե մշակված է եղել նկատի ունենալով արտաքին պատերի ուղղանկյուն եզրածնը և դրան էլ ենթարկվել են ներքին համամասնությունների բոլոր համաչափությունները: Այնքան օրգանապես են կապված բոլոր մասերը, բոլոր հատվածները և այդ թվում նաև՝ անկյունային սենյակները, որ հետք չի մնացել անգամ նախատիպի համաչափություններից:

Պահպանված հուշարձանները հնարավորություն են տալիս ենթադրելու, որ Հայաստանում փորձեր են արվել Մաստարայի տիպին քառակուսի սենյակներ ավելացնել նաև առանց անկյունագծային, 3/4 բոլորածև նախամուտք-խորշերի:

Այս տեսակետից խիստ ուշագրավ է Հառիճի փոքր եկեղեցին: Վերը նշվեց արդեն, որ այստեղ ակնհայտ է երկու շինարարական շրջան, ընդ որում համեմատաբար ավելի հին, ցածրադիր մասերի վրա VII դարի երկրորդ կեսում բարձրացվել են նոր մասեր՝ առազաստային յուրովի փոխանցումով հանդերձ: Ահա այս ցածրադիր մասերն են, որ մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում: Դժվար չէ տեսնել, որ այստեղ փորձ է արվել հուշարձանի հարավարևելյան անկյանը հպել զգալի չափեր ունեցող քառակուսի մի սենյակ: Այս հանգույցն է ահա, որ անմիջապես հիշեցնում է Ջվարիի տաճարի՝ համապատասխան՝ հարավարևելյան հատվածը, այն տարբերությամբ միայն, որ Հառիճում դեռևս պահպանվել է Մաստարայի անկյունային ուղղանկյուն մասը, իսկ Ջվարիում այն փոխվել է 3/4 շրջագծային խորշով: Ակնհայտ է, որ Հառիճում ունենք Ջվարիի տիպի կազմավորման նախնական աստիճաններից մեկը, որտեղ առաջին քայլն է արվել անկյունային սենյակներ ավելացնելու ուղղությամբ: Հաջորդ քայլը պետք է լիներ այդ սենյակների հանդես գալը հորինվածքի բոլոր անկյուններում և նրանց առջև բոլորածև

նախամուտք հենախորշերի տեղավորումը:

* * *

Ելնելով տիպի հատակագծային ձևերի կառուցողական ընդհանուր գաղափարից (գմբեթակիր քառակուսի, որին հիմնական ուղղություններով հպված են չորս արսիղներ, իսկ անկյունագծային ուղղություններով՝ բոլորածն ոչ մեծ հենախորշեր) թվում է, թե ելակետը պետք է լիներ ճիշտ քառակուսին՝ նրան հպված հավասար թռիչքներ ունեցող արսիղ-հենախորշերով հանդերձ: Մտահղացումն այս արդեն մշակված էր Մաստարայի տիպի հուշարձաններում և գմբեթատակ տարածության չնչին ձգվածությունը արևմուտք-արևելք ուղղությամբ, ինչպես նշվեց, ոչ այլ ինչ էր, քան տուրք՝ պաշտամունքային խորհրդանիշին: Արսիղներն այստեղ փաստորեն հավասար են միմյանց և իրենց հերթին հավասար թռիչքներ ունեն կողային ուղղանկյուն հատվածները ծածկող տրոմպային կոնստրուկցիաները:

Ահա այս հորինվածքն էլ ելակետ հանդիսացավ Ավան-Յոփսիմեի տիպի հուշարձանների համար, երբ, պահպանելով հիմնական կոնստրուկտիվ գաղափարը, ճարտարապետները լայն որոնումներ ծավալեցին այդ լուծումը նոր պահանջներին, նոր պայմաններին հարմարեցնելու համար: Գմբեթատակ տարածությունների համեմատությունը հայտնաբերում է առաջին հայացքից պարադոքսային թվացող մի երևույթ. Ավան-Յոփսիմեի տիպում գմբեթատակ տարածությունը ոչ թե ձգված է արևմուտք-արևելք ուղղությամբ, ոչ թե ճիշտ քառակուսի է, այլև որոշ ձգվածություն ունի հյուսիս-հարավ ուղղությամբ, մի բան, որը թերևս արմատական հակասության մեջ է գտնվում պաշտամունքային խորհրդանիշի հետ, որը նույն այս հուշարձաններում իր խիստ որոշակի դրսևորումն է գտել թե՛ արևմտյան, թե՛ արևելյան արսիղների ավելի մեծ չափերում, թե՛ նրանց առջև տեղավորված բավականին խորը նախախորանների առկայության հանգամանքում:

Այս հանգամանքը խիստ ուշագրավ է, կարևոր և հարցի պարզաբանման համար անհրաժեշտ է վերադառնալ դեպի տվյալ հորինվածքի նախատիպը, նրա «իդեալական» լուծմանը: Եվ իսկապես, թվում է, որ կոնստրուկտիվ ելակետը պետք է լիներ ճիշտ քառակուսին, նրան հպված և համապատասխանաբար հավասար թռիչքներ ունեցող արսիղներով և ճիշտ անկյունագծային դասավորություն ունեցող հենախորշերով հանդերձ: Սակայն նման լուծում այս տիպի հուշարձաններում չի հանդիպում բնավ, որովհետև կենտրոնական գմբեթատակ տարածությանը հպված բացվածքները երբեք էլ ճիշտ հավասար չեն լինում միմյանց և արևմտյան և արևելյան արսիղները միշտ էլ որոշ չափով ավելի լայն են լինում կողային արսիղներից: Իսկ դա նշանակում է, որ եթե ճշտորեն պահպանվի բոլորածն խորշերի անկյունագծային տեղաբաշխումը, ապա որմնամույթերի ճակատային մասերը կստացվեն խիստ անհավասար, մի բան, որը չէր կարող թույլատրվել արդեն կոնստրուկտիվ նկատառումներով և, բացի այդ, խիստ տհաճ տեսք կտար ինտերյերին: Այս պայմաններում ճարտարապետները գերադասել են հրաժարվել բոլորածն խորշերի ճիշտ անկյունագծային դասավորությունից և տեղաշարժել դրանք դեպի կողային արսիղները:

Այդ հնարավորություն է տվել հավասարեցնել մույթերի ճակատային հատվածները և ավելի բարվոք պայմաններ է ստեղծել անկյունային քառակուսի սենյակների տեղաբաշխման համար: Այդպես են լուծված ճիշտ քառակուսի գմբեթակիր տարածության պայմաններում և՛ Գառնահովիտը, և՛ Սիսավանը, և՛ Ջվարին:

Դժվար չէ նկատել, որ այդ թեքվածությունը այնքան մեծ կլինի, որքան մեծ է արևելյան և արևմտյան արսիղների չափերի տարբերությունը հյուսիսային և հարավային արսիղների նկատմամբ: Եվ պատահական չէ, որ Գառնահովիտում և Սիսավանում խորշերն անհամեմատ ավելի են շարժված քան Ջվարիում, որտեղ այդ տարբերությունը այնքան էլ մեծ չէ:

Այդ առանձնապես ցայտուն դրսևորվել է Գառնահովիտում, որտեղ նշված տարբերությունն այնքան ուժեղ է, որ խորշի ճակատային կամարը այլևս չէր կարող տրոմպի դեր կատարել: Սիսավանում, որտեղ խորշի բացվածքի թեքվածությունը ուժեղ չէ, պարզապես թեքել են այն պսակող կամարը, դարձրել ուղղահայաց գմբեթատակ քառակուսու անկյունագծերին և այսպիսով ստացել հիմնական տրոմպները: Սակայն դժվար չէ տեսնել, որ այդ շեղումն էլ իր սահմաններն ուներ և խիստ ուժեղ թեքվածության դեպքում կստացվեր այն, ինչ տեսանք Գառնահովիտում, երբ խորշորը պսակող կամարները արդեն չեն կարող գմբեթատակ փոխանցման հիմնական տրոմպների դեր կատարել, և անհրաժեշտ էր դառնում նոր, լայնանիստ տրոմպներ տեղավորել էլ ավելի բարձր հարթության վրա:

Այս նախադրյալներից ելնելով ճարտարապետները մշակեցին մեկ այլ տարբերակ: Նրանք համարձակորեն հրաժարվեցին գմբեթատակ տարածության ճիշտ քառակուսի հորինվածքից և որոշ չափով ավելացրին նրա երկարությունը հյուսիս-հարավ ուղղությամբ: Դա հնարավորություն տվեց, պահպանելով որմնամույթերի ճակատային մասերի լայնությունների գեթ մոտավոր հավասարության նախապայմանը, զգալիորեն մեղմել խորշի թեքվածությունը և մոտեցնել այն գմբեթատակ տարածության անկյունագծային ուղղահայաց դիրքին: Սակայն ուղղանկյուն գմբեթատակ տարածությունն էլ իր հերթին պետք է բերեր նաև գմբեթի ձվածն հորինվածքին, որը, եթե հնարավոր էր առանց դժվարությունների կառուցել համեմատաբար փոքր հուշարձաններում (Դորբանտի վանք), ընդարձակ չափերի պայմաններում կառաջացներ զգալի բարդություններ: Այդ է պատճառը, որ բոլոր այս կարգի հուշարձաններում (Ավան, Հռիփսիմե, Թարգմանչաց, գուցե և, Արամուս) առկա են ոչ թե մաքուր տրոմպային, այլ կոմբինացված փոխանցումներ, նրանց այնքան բնորոշ գմբեթատակ օղակով:

Այս ամենն, անշուշտ, պատահական չէր: Այն դեպքում, երբ մաքուր տրոմպային

փոխանցման ժամանակ առաջնակարգ անհրաժեշտություն էր գմբեթատակ տարածության քառակուսի հորինվածքը (Սիսավան), կոմբինացված փոխանցման ժամանակ հնարավորություն էր ստեղծվում հուսալի կոնստրուկցիա ստանալ նաև ուղղանկյուն գմբեթատակ տարածության պայմաններում: Այդ հնարավոր էր դառնում գմբեթատակ օղակի վերին հարթության վրա ստացվող հարթակի շնորհիվ, որի վրա էլ կարելի էր դնել թմբուկի շրջանածն հիմնատակը: Ճիշտ է, այժմ թմբուկի պատերը գմբեթատակ օղակի նկատմամբ անհավասար հեռավորության վրա էին ստացվում, սակայն այդ ամենը ամբողջովին քողարկվում էր ուժեղ ելուստ ունեցող քիվով:

Այսպիսով, դժվար չէ տեսնել, որ առկա է խնդրի լուծման երկու հիմնական տարբերակ: Առաջին տարբերակում ելակետը գմբեթակիր քառակուսու գոյությունն է, և խորշերն այստեղ շեղված են այնքան, որպեսզի որմնամույթերի ճակատային մասերը ստացվեն համարյա թե հավասար: Փոխանցումը մաքուր տրոմպային է և որպես հիմնական տրոմպներ ծառայում են խորշերը պսակող մեծ կամարները, թեև ճիշտ անկյունային ուղղահայաց դիրք տալու համար դրանք ստիպված են եղել շեղել արդեն հակառակ ուղղությամբ: Այդպես է լուծված և՛ Սիսավանը, և՛ Ջվարին: Գառնահովիտում խորշերը այնքան ուժեղ էին շեղվել, որ պարզապես հնարավոր չէր նրանց ճակատային կամարը տրոմպի վերածել. այդ է պատճառը, որ այստեղ ստիպված են եղել աբսիդներից վեր տեղավորել ևս մի փոխանցման գոտի, իրեն համապատասխան մեծ տրոմպներով հանդերձ:

Երկրորդ տարբերակում նախատիպի մշակումը ավելի համարձակ լուծում է ստացել. այստեղ առկա են և՛ բոլորածն խորշերի շեղումը, և՛ գմբեթատակ տարածության որոշ ձգվածությունը հյուսիս-հարավ ուղղությամբ, մի բան, որը և պայմանավորել է կոմբինացված փոխանցման առկայությունը:

Գեղարվեստական տեսակետից, եթե առաջին տարբերակում որոշակի առավելություն է գմբեթի և գմբեթատակ տարածության օրգանական միասնությունը, ապա

չի կարող անհարիր տպավորություն չթողնել բոլորածն խորշերի վերին կամարների ակնհայտ շեղվածությունը, մի բան, որին ստիպված էին համաձայնել ճարտարապետները՝ դրանք որպես հիմնական տրոմպեր ծառայեցնելու համար: Երկրորդ տարբերակում թեև զմբեթը և զմբեթատակ տարածությունը մասնատված են միմյանցից, սակայն այստեղ բոլորածն խորշերը ունեն համարյա ճիշտ անկյունագծային դասավորություն ու պսակող կամարները օրգանական միասնություն են կազմում խորշի վերին մասերի հետ: Եվ պատահական չէ, որ Հռիփսիմեում այս զուտ կոնստրուկտիվ տարրերը դարձել են ինտերյերի գեղարվեստական մշակման ամենակարևոր գործոնները:

* * *

Դառնանք քննարկվող հանգույցների առանձին տարրերին: Սկսենք անկյունային բոլորածն հենախորշերից, որոնք մեզ հետաքրքրող տիպի հուշարձաններում առանձնակի նշանակություն ունեն: Հայտնի հուշարձաններից առավել պարզ լուծում ունի Արամուսի խորշը: Այստեղ խորշի տրամագիծը չի կազմում գլխավոր աբսիդի նույնիսկ 1/3-ը, մինչդեռ Ավանում, Հռիփսիմեում այն կազմում է աբսիդի տրամագծի կեսը, Սիսավանում այն հավասար է աբսիդի տրամագծի 2/3-ին, իսկ Թարգմանչացում՝ մոտենում է գլխավոր աբսիդի 3/4-ին: Այս բանն անշուշտ չի կարելի բացատրել Արամուսի համեմատաբար փոքր չափերով, քանի որ Արամուսի զմբեթակիր տարածությունը մեկ մետրով ավելի լայն է Թարգմանչացի նույն տարածությունից:

Վերը մենք հանգամանորեն կանգ առանք նրանց կազմավորման հիմնական նախադրյալների վրա, իսկ այժմ կխոսենք միայն բուն քարային կոնստրուկցիաների մասին: Մեզ հետաքրքրող տիպի հնագույն թվագրված հուշարձանում՝ Ավանում, արդեն ակնհայտ է հնավանդ ձևերի և նորաստեղծ լուծումների ուշագրավ համակերպումը, նոր ձևերի

համարձակ մշակումը, որն այնքան բնորոշ է VI-VII դարերի սահմանագծով թվագրվող զմբեթավոր կառույցներին առհասարակ:

Ավանում դեռևս ուժեղ է Մաստարայի փոխանցման սիստեմի ազդեցությունը: Անկյունագծային խորշերն այստեղ իրենց առջևի մասերում պսակվում են միմյանց նկատմամբ առաջացող և աստիճանաբար ավելի ու ավելի մեծ թռիչք ունեցող կամարներով, որոնք հար և նման Մաստարայի կամարներին, հենվում են որմածքի մեջ ագուցված պահուստակներին:

Ոչ պակաս ուշագրավ են բուն խորշերի վերնամասերի լուծումները: Որպես կանոն, խորշերը ավարտվում են զմբեթարդներով, թեև զմբեթարդների բարձրությունները տարբեր են և չեն կրկնում միմյանց: Ավանում զմբեթարդի ճակատային մասը պարփակված է ոչ բարձր, հարթ որմածքով, որից վեր էլ տեղավորված են աստիճանաբար առաջացող կամարները:

Այլ բան ենք տեսնում Հռիփսիմեում: Այստեղ աստիճանաձև դասավորություն ունեցող հովհարածն փոխանցումները ստեղծում են խորշի բացվածքը պարփակող տրոմպի եռանկյունաձև հիմնատակը, որի վրա բարձրացող կամարն արդեն հասնում է կողային աբսիդների մակարդակին: Քիչ շեղ դիրք ունեցող այս կամարի վերին մասի երկու կողմերում էլ տեղավորված են մեկ քարի մեջ փորված փոքր տրոմպներ:

Խորշի վերնամասի նման լուծումը ոչ միայն հուսալի հենարան է ստեղծում անկյունային փոխանցման համար, այլև շեշտում է նրանց խիստ կարևոր, տեկտոնիկ նշանակությունը: Այս տեսակետից Հռիփսիմեն զգալիորեն տարբերվում է Ջվարիից: Վերջինում խորշերը փաստորեն առանձին են լուծված, իսկ հիմնական անկյունային փոխանցումները՝ առանձին: Ջվարիում խորշերը ծածկող կամարները դասավորված լինելով շատ ցած, փաստորեն չեն մասնակցում անկյունային փոխանցմանը, իսկ նրա եզրամասի կամարի վրա բարձրացող որմածքը

թողնում է ծանր, ճնշիչ տպավորություն: Պատահական չէ բնավ, որ Գ.Զուբինաշվիլին Ջվարիի խորշերը համարում է կառուցված միայն «գեղարվեստական նկատառումներով»: Ընդ որում, նրա կարծիքով, խորշերը ունեն միայն մեկ գործնական նշանակություն՝ նրանք նախամուտքեր են անկյունային սենյակների համար³⁴:

Ուշագրավ է այս երկու լուծումների զարգացման ընթացքը: Հնագույն տարբերակը, ինչպես նշվեց, տեսնում ենք Ավանում, որտեղ խորշի եզրամասի կամարի վրա բարձրանում է մի ոչ բարձր պատ, իսկ ավելի վեր տեղավորված են հաջորդականորեն առաջացող կամարները: Ջվարիում այս պատը շատ ավելի մեծ չափեր է ստացել և այն պարփակող կամարը հասել է համարյա աբսիդների կամարների բարձրությանը: Սկզբունքորեն այլ լուծում է մշակվել Հռիփսիմեում, որտեղ չկա խորշի ճակատային կամարից վեր բարձրացող որմածքը և սրամիտ փոխանցումների միջոցով ստացվել է անկյունային կամարի հովհարածև հիմնատակը³⁵: Սիսավանում այլ լուծում ենք տեսնում. այստեղ խիստ բարձրացվել է խորշի գմբեթարդը, մի բան, որն անշուշտ ճիշտ չէ կոնստրուկտիվ տեսակետից, որովհետև աբսիդների կամարների հակազդումներն այստեղ ընկալվում են ոչ թե գմբեթարդի, այլ միայն խորշերի պատերի կողմից:

Ամփոփելով փոխանցման գոտիների կոնստրուկտիվ ձևերի վերլուծությունը, կարող ենք նշել նրանց երեք հիմնական տարբերակները.

1. Կամարային փոխանցում՝ լրացված առագաստային տարրերով:

2. Տրոմպային փոխանցում՝ լրացված առագաստային տարրերով:

3. Մաքուր տրոմպային փոխանցում:

Առաջին տարբերակը հանդիպում է

Ավանում և այդ ձևն էլ, ամենայն հավանականությամբ, կիրառված է եղել Արամուսում: Երկրորդ տարբերակը առկա է Հռիփսիմեում, Թարգմանչացում, երրորդ տարբերակը կիրառված է Սիսավանում և Ջվարիում: Գառնահովիտում թեև առկա է մաքուր տրոմպային փոխանցումը, սակայն այստեղ կրկնված է գմբեթակիր տարածության վրա դրվող տրոմպների տարբերակը, որը իր բնույթով խիստ տարբեր է հռիփսիմեատիպ հուշարձանների յուրովի լուծումներից:

Խորշերի կոնստրուկտիվ ձևերի մեջ ուշագրավ են դեպի անկյունային սենյակները տանող մուտքերի բարավորների ձևերը: Ավանում նրանց հաստությունը չի անցնում 15-20 սմ-ից, Հռիփսիմեում այն ավելին է, իսկ ավելի ուշ շրջանի հուշարձաններում բարավորները ունեն արդեն նորմալ պատի լայնություն: Ահա այս տարբերություններն էլ կանխորոշել են բարավորների կոնստրուկտիվ լուծումները: Ավանում դրանք ներկայացնում են միմյանց վրա դրված և բեռնաթափող ճեղքերով բաժանված երեք քարե հեծաններ, որոնց հաստությունը աստիճանաբար ավելանում և վերևում հասնում է նորմալ պատի լայնության: Այստեղ իր դրսևորումն է գտել նաև Ավանի կողային սենյակների պատերի յուրովի կոնստրուկցիան: Նրանք ուղղաձիգ չեն բնավ, այլ որոշակի կորություն ունեն դեպի ներս: Նշվեց արդեն, որ Ավանի սենյակների բուլորածև հորինվածքը եզակի երևույթ է: Մյուս բոլոր հուշարձաններում դրանք քառակուսի են կամ խիստ մոտ դրան, և, որպես կանոն, լուսավորվում են երկուական լուսամուտներով: Անկյունային սենյակները սովորաբար ծածկվում են խաչածև թաղերով, ընդ որում ուշագրավ է, որ Հռիփսիմեում արևմտյան սենյակների ծածկերը անհամեմատ ավելի ցածր են, և սենյակներն այդ ունեն շատ ավելի հարմարավետ համաչափություններ:

Փոքր աբսիդների առկայությունը Արամուսում, իսկ ավելի ուշ՝ Հռիփսիմեում ընդհանրանում է, և Սիսավանում արևելյան սենյակներն ունեն արդեն բնականոն աբսիդներ:

³⁴ Г.Н.Чубинашвили, *Разыскания по армянской архитектуре*, Тбилиси, 1968, с. 66.

³⁵ Նույն այս լուծումը, հարմարեցված արդեն խիստ փոքր չափեր ունեցող խորշին, հանդիպում է Վասպուրականի Զորադիրում:

Հաջորդ հիմնական տարրը, որը ամենա-
 էական նշանակություն ունի հռիփսիմեատիկ
 հուշարձանների ճարտարապետական հորին-
 վածքների կազմավորման խնդրում, գմբեթն է՝
 թմբուկը և վերջինիս հետ անքակտելի միաս-
 նություն կազմող գմբեթի սֆերան:

Ավանի և Արամուսի գմբեթները չեն պահ-
 պանվել: Հռիփսիմեի գմբեթը պահպանվել է
 ամբողջությամբ՝ բացառությամբ վեղարի:
 Գառնահովիտի և Սիսավանի գմբեթներից
 կանգուն վիճակում մեզ են հասել թմբուկները
 և սֆերաների ցածրադիր շարքերը: Թարգ-
 մանչաց վանքի գմբեթի մասին կարելի է
 դատել միայն հին լուսանկարներից:

Ինչպես հայկական ճարտարապետության
 մեջ առհասարակ, այնպես էլ մեզ հետաքրքրող
 տիպի հուշարձաններում գմբեթների (թմբուկ-
 ների) ձևերը մեծապես կանխորոշվել են
 անկյունային փոխանցումների համակարգե-
 րով: Տեսանք վերը, որ Ավանում, Հռիփսի-
 մեում, Թարգմանչացում առկա էին կոմբինաց-
 ված փոխանցումներ, որոնց բնորոշ էր
 բավականին ուժեղ ելուստ ունեցող գմբե-
 թատակ օղակը: Անջատելով թմբուկը փո-
 խանցման կոնստրուկտիվ տարրերից, այն
 միաժամանակ հնարավորություն էր տալիս
 թմբուկի պատերը հետ շարժել, չժանրաբեռնել
 փոխանցման գոտու համեմատաբար թույլ
 եզրերը և ուղղանկյուն գմբեթատակ տարա-
 ծության վրա բարձրացնել ճիշտ բոլորածն
 գմբեթ:

Սիսավանում, Գառնահովիտում տրոմ-
 պային փոխանցումները իրենց հերթին կան-
 խորոշել էին թմբուկի ներսի ութանիստ
 հորինվածքը: Ինչ վերաբերում է թմբուկների
 արտաքին եզրածնին, ապա այստեղ արդեն
 ամեն ինչ լուծվում է ելնելով որոշակի պայ-
 մաններից: Դժբախտաբար հաստատապես
 ոչինչ հնարավոր չէ ասել Ավանի թմբուկի
 արտաքին եզրածն մասին: Բացառված չէ, որ
 Հռիփսիմեի թմբուկի բազմանիստ հորին-
 վածքն իր նախորդն ուներ հենց այստեղ, Ավա-
 նում: Հռիփսիմեում թմբուկի նիստերի թիվը
 հասնում է 16-ի, թեև Թարգմանչացում նույն-

պիսի շրջագծային ներքին ձևեր ունեցող
 թմբուկը պարփակված է արդեն արտաքին ութ-
 նիստերի մեջ: Այս բանն անշուշտ պատա-
 հական չէր, եթե ի նկատի ունենանք վերջինիս
 խիստ համեստ չափերը: Գառնահովիտում
 առկա է տրոմպային փոխանցումներին բնորոշ
 ութանիստ հորինվածքը, ընդ որում ոչ միայն
 ներսից, այլև դրսից: Բացի այդ, հար և նման
 Մաստարայի, թմբուկի նիստերի անկյուն-
 ներում տեղավորված են բավականին լայն և
 խոր եռանկյունաձև խորշեր: Այլ ձևով է լուծված
 Սիսավանը: Այստեղ խուլ կամարաշարի առ-
 կայությունը պայմանավորել է թմբուկի ար-
 տաքին 12 նիստերի, համեմատաբար, ոչ մեծ
 լայնությունները: Մի բան, որը պարզապես
 հնարավոր չէր ստանալ, եթե դրսից ևս կրկնվեր
 ներսի ութանիստ հորինվածքը: Այս պայ-
 մաններում միանգամայն տրամաբանական է
 թվում ներսից ութանիստ թմբուկի պար-
 փակումը 12 նիստ ունեցող արտաքին պատով:
 Սակայն լուծումն այս ուներ նաև իր թե-
 րությունները. անկյունագծային ուղղություն-
 ներում նիստեր չկան, և տաճարը լուսավորվել
 է միայն երկրի չորս հիմնական կողմերում
 բացվող լուսամուտների միջոցով: Սակայն
 Սիսավանում բոլոր աբսիդներն էլ ունեն
 երեքական մեծ լուսամուտներ, և տաճարի
 ինտերյերը կարիք չուներ լրացուցիչ լուսա-
 վորության:

Ինչ վերաբերում է թմբուկների ներսի
 հարթությունների մշակմանը, ապա այս հար-
 ցում ևս խիստ էական էր գմբեթատակ
 փոխանցման համակարգի տիպը: Բանն այն է,
 որ մաքուր տրոմպային փոխանցումների ժա-
 մանակ, երբ թմբուկի պատը կազմում էր
 տրոմպի վերին հարթությունը պարփակող
 հորիզոնական որմածքի անմիջական շարու-
 նակությունը, թմբուկը ներսից, որպես կանոն,
 մնում էր հարթ (Սիսավան, Գառնահովիտ):
 Միանգամայն այլ պատկեր ենք տեսնում
 առազաստային կամ կոմբինացված փոխան-
 ցումներ ունեցող հուշարձաններում: Գմբե-
 թատակ օղակներն այստեղ հիանալի հիմնա-
 տակ էին կամարաշարերի որմնասյուների
 համար և պատահական չէ, որ մշակման այս

ծնը լայն տարածում է գտել հատկապես նման փոխանցում ունեցող հուշարձաններում (Թարգմանչաց, Թալին և այլն):

Այս բոլոր ձևերից իր յուրովի հորինվածքով տարբերվում է Հռիփսիմեի տաճարը, որտեղ գմբեթարդներով պսակվող կորագիծ ոչ խորը խորշերը (որոնց մեջ էլ բացվում էին թմբուկի լուսամուտները) շրջանցում են ամբողջ թմբկապատը և, բացի դեկորատիվ նշանակությունից, ունեն նաև որոշակի կոնստրուկտիվ նշանակություն. դրանք զգալիորեն թեթևացնում են գմբեթակիր կամարների վրա եկող բեռը: Հռիփսիմեում մշակված այս ձևը իր անդրադարձը գտավ նաև այնպիսի մի գողտրիկ հուշարձանում, ինչպիսին է Պեմզաշենը, որտեղ, սակայն, խորշերը հուշարձանի փոքր չափերի հետևանքով հպվել են միմյանց և թողնում են դեկորատիվ կամարաշարի տպավորություն:

Անցնենք այժմ բուն գմբեթների սֆերաներին: VII դարի հայկական հուշարձաններում սֆերաները սովորաբար ունեն կիսագնդի ձև, թեև շատ դեպքերում որոշ չափով ձգված են դեպի վեր: Դժբախտաբար, մեզ չի հասել Ավանի գմբեթը: Սակայն խիստ ուշագրավ են նույն տաճարի անկյունային շրջանաձև սենյակների գմբեթները. դրանք ոչ թե կիսաշրջանաձև են, այլ զգալիորեն ձգված են դեպի վեր. այդ լավ նկատելի է նրանց ցածրադիր մասերի որմածքից: Բացառված չէ, որ ձվաձև է եղել նաև Ավանի գլխավոր գմբեթը: Որ այդ երևույթը պատահական չէր և ուներ որոշակի կոնստրուկտիվ նշանակություն, վկայում է գմբեթների այդ ձևի որոշ տարածում ունենալը: Բանն այն է, որ Հռիփսիմեի գմբեթը ևս ձվաձև է, և կորությունը, սկսվելով թմբկապատի ներքևի մասից, սահունորեն փոխանցվում է բուն գմբեթի սֆերային:

Ձվաձև գմբեթները լավ հայտնի են սասանյան Իրանի պալատական կառույցներում, և դրանց ի հայտ գալը հարևան Հայաստանում բնավ զարմանալի չէ: Կոնստրուկտիվ տեսակետից նման գմբեթների հորիզոնական հակազդումները ավելի թույլ են, և միանգամայն տրամաբանական է գմբեթային կոնստրուկցիաների մշակման առաջին շրջանում նման

գմբեթների օգտագործումը: Հիշենք Տեկորի տաճարի գմբեթը, որի բարձր փոխանցող գոտին, ըստ էության, նույն դերն էր կատարում, ինչ նրան ժամանակակից սասանյան Իրանի գմբեթների ցածրադիր մասերի կորագիծ պատերը: Հռիփսիմեում այս կարգի թերևս վերջին հուշարձանն է, և նրանից հետո կառուցված նույնատիպ Թարգմանչացում թմբուկն ուներ արդեն ուղղաձիգ պատեր:

Ուշագրավ է, որ IX – X դարերի սահմանագծում, երբ Հայաստանը նոր էր ազատագրվել արաբական լծից և նոր-նոր էին վերականգնվում կառուցողական ավանդույթները, հայ վարպետները չեն մոռանում այս հնավանդ կոնստրուկցիան և առանձին հուշարձաններում (Սևան, Մասրուց անապատ, Հաղարծինի համալիրի հնագույն եկեղեցին) գմբեթների սֆերան սկսվում էր անմիջապես թմբուկի հիմնատակը կազմող գմբեթատակ օղակի վրայից, թեև արտաքինից բոլոր այդ հուշարձաններն էլ ունեն սովորական ութանիստ թմբուկներ:

Ինչ վերաբերում է բուն սֆերաների ձևավորմանը, ապա այստեղ էական նշանակություն են ստանում դեկորատիվ ճառագայթները, որոնք առկա են արդեն այս տիպի հնագույն հուշարձանում՝ Ավանում: Ցավոք, մեզ ոչինչ հայտնի չէ գլխավոր գմբեթի սֆերայից: Անկյունային բոլորածև սենյակների գմբեթները ձևավորող ճառագայթները իջնում են մինչև գմբեթատակ օղակը: Օծունում, Դորբանտում դրանք կտրվում են փոքր տրոմպներից վեր 45° թեքությամբ: Մաստարայում ավարտվում են ոչ մեծ շրջագարդերով, որոնք Հռիփսիմեում վեր են ածվել զգալի չափեր ունեցող շրջագարդերից կազմված անընդհատ օղակի: Գառագայթներն այս, ինչպես նշվեց Մաստարայի տիպի հուշարձաններին նվիրված բաժնում, ունեն խիստ որոշակի գեղարվեստական նշանակություն. ստեղծելով հիանալի հեռանկարային էֆեկտ, նրանք մեծապես նվազեցնում են գմբեթների կախվածության և ծանրության պատրանքը: Սակայն տարակույս չի մնում, որ նույն այս ճառագայթները ունեին միաժամանակ նաև

խորհրդանշական իմաստ և այստեղ մենք գործ ունենք քրիստոնեական յուրովի խորհրդանշանի հետ: Հիշենք, որ նման ձևով են պատկերված հայկական մանրանկարչության շատ գործերում Հայր Աստծո սուրբ խոսքը, որը ճառագայթում է երկնքից իջած նրա Աջից: Մանրանկարներում ճառագայթներն այդ սովորաբար պատկերված են գմբեթի կիսասփերայի ձևով և սահուն կորագծերով իջնում են ներքև: Այն հանգամանքը, որ պաշտամունքային հուշարձաններում գմբեթի սփերան ներկայացնում էր սրբագործված երկնքի խորհրդանիշը, էլ ավելի համոզիչ է դարձնում նման ենթադրությունը: Այստեղից էլ՝ ճառագայթների ոչ կանոնիկ դասավորությունները, որոշ հուշարձաններում նրանք խաչ են կազմում, իսկ մի շարք այլ հուշարձաններում՝ սինետրիկ իջնում մինչև գմբեթի սփերայի հիմնատակը:

* * *

Քննարկվող տիպի հուշարձանների ծավալային հորինվածքները աչքի են ընկնում արտակարգ միասնականությամբ: Կառուցվածքը որպես համախմբված ամբողջություն ներկայացնելու գաղափարը իր որոշակի դրսևորումն է գտել, երբ հաղթահարելով հատակագծային ձևերի որոշ մասնատվածությունը, ճարտարապետները կարողացել են միավորել ամբողջ հորինվածքը մեկ ամբողջական ուղղանկյուն ծավալի մեջ:

Հռիփսիմեի տիպին նախորդող՝ Մաստարայի տիպի հուշարձաններում թեև ինտերյերը աչքի էր ընկնում արտակարգ միասնականությամբ և ներքին տարածության վրա գերիշխում էր գմբեթի ծավալը, դրսում այդ տպավորությունը զգալիորեն խախտվում է աբսիդների և ավանդատների՝ դուրս եկող ծավալներով: Այլ պատկեր ենք տեսնում Հռիփսիմեատիպ հուշարձաններում, որտեղ անկյունային սենյակներին համապատասխանող ցածրադիր ծավալները ոչ միայն չեն խախտում ընդհանուր հորինվածքը, այլև խիստ անհրաժեշտ միջանկյալ օղակ են խաչաթևերի միավորման համար:

Մեզ հետաքրքրող տիպի կառույցներում խաչաթևերն ունեն երկլանջ, իսկ անկյունային սենյակները՝ միալանջ ծածկեր: Այստեղ իրենց որոշակի դրսևորումն են գտել հայկական ճարտարապետության մեջ դեռևս նախորդ պատմական շրջանում մշակված ձևերը: Բազիլիկատիպ տաճարներում արդեն կենտրոնական նավը ավարտվում էր արևմուտք-արևելք ուղղությամբ ձգվող երկլանջ ծածկով, իսկ կողային նավերը, ունենալով ավելի ցածր մակարդակ՝ հյուսիս և հարավ ուղղված միալանջ ծածկերով: Երկայնական և կենտրոնագմբեթ համակարգերի սինթեզ հանդիսացող հորինվածքներում (Տեկոր, Օծուն) ծածկի այս լուծումը լայնական ուղղությամբ հատվում է խաչաթևի երկլանջ հորինվածքով, ընդ որում փոխուղղահայաց խաչաթևերը հավում են գմբեթակիր քառակուսու ծավալին:

Ավանում դեռևս պահպանվել են արխաիկ ձևերը՝ հանձինս արևմուտք-արևելք ուղղությամբ ձգվող և տաճարի ամբողջ լայնությունը ընդգրկող երկլանջ ծածկի: Հռիփսիմեում ճարտարապետը ոչ միայն պարփակել է բոլոր աբսիդները մեկ ընդհանուր ծավալի մեջ, այլև կանգ չի առել արտաքին խաչաթևերի զգալի լայնացման առջև, նպատակ ունենալով ստեղծել ընդհանուր հորինվածքին և, ամենից առաջ, լայնանիստ գմբեթին համահնչուն ծավալներ: Բանն այն է, որ այս տիպի կառույցներում աբսիդները համեմատաբար փոքր տրամագիծ ունեն, և նրանց անմիջական դրսևորումը արտաքին ճակատների վերին մասերում չէր կարող որոշ հակադրություն չառաջացնել: Եվ պատահական չէ, որ ճարտարապետները համարձակորեն լայնացրել են խաչաթևերին համապատասխանող ծավալները և բավականին լայնանիստ, ուժեղ ճակտոնապատերով ավարտել ճակատները:

Այն հանգամանքը, որ նրանք այսօր քիչ նեղ են բուն գմբեթատակ քառակուսուց, ոչ այլ ինչ է, քան հետագա վերակառուցումների արդյունք: Եվ չնայած դրան, Հռիփսիմեի տաճարի արտաքին հորինվածքը այժմ էլ աչքի է ընկնում իր հարմոնիկ, հավասարակշռված համաչափություններով: Նրա ծավալներն ու

համամասնությունները, որոնք այնքան հստակ չեշտվում ու բացահայտվում են վերասլաց ուժեղ խորշերով, համահնչուն են, մոնումենտալ և ներդաշնակ: Ահա այս է հենց, որ այնքան հմայիչ է դարձնում տաճարը:

Խաչաթևերի լայնացումը ուներ նաև որոշակի կոնստրուկտիվ նշանակություն: Դրանց պատերը իրենց վրա էին վերցնում հորիզոնական հակազդումների զգալի մասը և նպաստում վերջինները տաճարի արտաքին պատերին փոխանցելուն: Այս սիստեմն իր արտահայտությունն է գտել թե՛ Թարգմանչացում, և թե՛ Սիսավանում: Ինչ վերաբերում է Գառնահովիտին, ապա այստեղ լայնանիստ ցածրադիր ծավալի վրա բարձրանում են աբսիդների լայնություններին համապատասխանող լրացուցիչ ծավալներ, որտեղ և պարփակված են աբսիդների երկրորդ հարկը կազմող սենյակները: Վերջիններս թե՛ իրենց ընդհանուր հորինվածքով, թե՛ ծավալային ձևերով չկապվելով տաճարի ընդհանուր հորինվածքի հետ, թողնում են հավելվածքների տապալորություն և կարծես արված են իբրև վերիուշ ինչ-որ սրբազործված նախօրինակի: Գառնահովիտը միակ կառույցը չի, որտեղ առաջին հարկաբաժնի հիմնական ծավալների վրա բարձրանում են մատուռանման ծավալները: Նշվեց վերը, որ այդպես է նաև Հռիփսիմեում, որտեղ այդ բոլորածն մատուռները տեղավորված են գմբեթատակ քառակուսու վրա և հպված են թմբուկի լայնանիստ ծավալին:

Դառնալով Գառնահովիտի ընդհանուր հորինվածքին, դժվար չէ տեսնել, որ այն, ըստ էության, Ոսկեպարի և Հռիփսիմեի տիպերի յուրովի սինթեզ է, որտեղ եթե առաջինից վերցված են ներքին տարածական սիստեմը և հատկապես տրոմպային փոխանցման կոնստրուկտիվ լուծումը, ապա երկրորդը հիմք է ծառայել հատակագծային և ծավալային հիմնական հատկանշական կողմերի մշակման համար: Ինչպես Ոսկեպարում, այնպես էլ այստեղ գմբեթակիր քառակուսին, նրա վրա դրված լայնանիստ գմբեթով հանդերձ, որոշ չափով կտրվում է խաչաթևերի ծավալներից,

ընդ որում այդ նկատելի է և՛ ինտերյերում, և՛ արտաքին ձևերում:

Հռիփսիմեի տաճարի ճարտարապետը հմտությամբ հաղթահարել է բոլոր դժվարությունները, կարողացել հասնել արտաքին ձևերի այն արտակարգ ներդաշնակությանը, որն այնքան բնորոշ է այս եզակի կառուցվածքին: Խնդրի լուծմանը քիչ չեն նպաստում ուժեղ, զգալի չափեր ունեցող խորշերը, նրանց համապատասխանող բավականին լայն ճակտոնապատերը: Ի տարբերություն Ջվարիի, որտեղ խորշերը իրականում ստացվել են տարբեր եզրածներ ունեցող տարրերի ստիպողական հպումից, Հռիփսիմեում խորշերը խիստ տեկտոնիկ են, տրամաբանական և նրանց առկայությունն այստեղ բխում է տաճարի ամբողջ հորինվածքից: Հռիփսիմեում մշակված կոմպոզիցիան, փաստորեն, կրկնված է Թարգմանչացում: Գառնահովիտում խորշերը կորցրել են իրենց տեկտոնիկան և, ըստ էության, վերածվել դեկորատիվ տարրերի: Դրան հակառակ Սիսավանի խորշերը միանգամայն տեկտոնիկ են, լայն, խորը և հնարավորություն են տվել երեքական լուսամուտներ տեղավորել բոլոր աբսիդներում:

Խիստ յուրովի են լուծված մեզ հետաքրքրող կառուցվածքների գմբեթները: Թեև նրանք բոլորն էլ լայնանիստ են և բարձրանում են կենտրոնական գմբեթատակ քառակուսու վրա, նրանցից և ոչ մեկը չի կրկնում մյուսին: Այս տեսակետից ևս Հռիփսիմեն աչքի է ընկնում իր ուշագրավ ձևերով և գմբեթի ցածրանիստ, թերևս քիչ ծանր համաչափություններով: Հետագայում գմբեթները ավելի սլացիկ համաչափություններ են ստանում, ձգվում են դեպի վեր և մշակվում կամ անկյունային մասերում տեղավորված եռանկյունածն խորշերով, կամ խուլ կամարաշարերով: Այս կապակցությամբ առանձնակի ուշագրավ են Հռիփսիմեի տաճարի գմբեթատակ տարածության չորս անկյուններում բարձրացող շրջանաձև աշտարականման հավելվածքները, որոնք հպված են թմբուկին և իրենց ձևերով եզակի երևույթ են ամբողջ միջնադարյան հայ

ճարտարապետության մեջ առհասարակ:

Բնականաբար, հարց է առաջանում, ի՞նչի համար էին դրանք նախատեսված: Հայկական պաշտամունքային ճարտարապետությունն առհասարակ տոգորված էր քրիստոնեական սինվոլիկայով, և եկեղեցու խիստ հսկողության պայմաններում պաշտամունքային կառույցի վրա չէր կարող ավելացվել ոչ մի տարր, որն իր որոշակի նշանակությունը չունենար և հավանություն չգտներ եկեղեցու հայրերի կողմից:

Վերը, Հռիփսիմեի տաճարին նվիրված հատվածում, մենք փորձեցինք ցույց տալ, որ այս աշտարակները բնավ էլ հետագայի հավելվածք չեն և պատկանում են տաճարի նախնական հորինվածքին: Այս առնչությամբ ուշագրավ են Գառնահովիտում աբսիդների ծածկերի վրա բարձրացող փոքրիկ մատուռները: Նրանք կորցրել են իրենց անջատ տարածական հատկանիշները, ներգծվել են խաչաթևերի ծավալների մեջ և արտաքինից փաստորեն մնում են աննկատ: Ավելի ուշ շրջանի հուշարձաններում (Սիսավան) նման կառույցներ չկան արդեն: Ակնհայտ է դառնում, որ ճարտարապետական հորինվածքն այս, կրկնելով ինչ-որ հնավանդ, սրբազործված ձև, աստիճանաբար մոռացության է տրվել և, փաստորեն, անհետացել արդեն VII դարի վերջում:

Այս պայմաններում Թ.Թորամանյանի կռահումը՝ Ավանը հինգ զմբեթով եկեղեցի լինելու մասին և այդ կարգի մի շարք հուշարձանների ու հատկապես Էջմիածին-Ավան-Անիի Առաքելոց եկեղեցիների հնգազմբեթ շարքի գոյությունը չի կարելի բացառված համարել: Այս առումով անհրաժեշտ է նշել, որ Էջմիածնի տաճարի V դարի վերջի կոմպոզիցիայի 4 կենտրոնական մույթեր ունեցող հորինվածքի հաստատումը չի բացառում տաճարի անկյունային մասերի տանիքների վրա աշտարականման հավելվածքներ կամ զմբեթավոր մատուռներ լինելու հնարավորությունը: Տաճարի հյուսիսային ճակատի նույն անկյունային մասերի վրա պահպանված փոքրիկ ճակտոնների առկայությունը թերևս

որոշակի կռվան է մատուռների գոյությունը հաստատելու համար, ինչպես այդ նշում է Թ.Թորամանյանը:

Տաճարների եզրամասերում աշտարակածև հատվածներ բարձրացնելը լավ հայտնի էին Ասորիքի նշանավոր բազիլիկաներում (Տուրմանին) և բացառված չէ, որ համանման աշտարակներ եղել են նաև Երեբունյքում:

* * *

Ավան-Հռիփսիմեի տիպի տաճարները վաղ միջնադարում եղել են հատուկ ուշադրության առարկա: Հռիփսիմեի հույակապ տաճարը՝ կառուցված հայ եկեղեցու ավանդական ամենամեծ սրբավայրից մեկում, դարձավ օրինակ մի շարք նույնատիպ հուշարձանների համար, կրկնվեց հայ եկեղեցու ամենանշանավոր կենտրոններում: Սակայն այդ արտակարգ բարդ հորինվածքը իր յուրովի խորհրդանիշն ուներ, և պատահական չէ, որ մի շարք վայրերում, պահպանելով նրա հիմնական քառաբսիդ հորինվածքը և անկյունագծային դասավորություն ունեցող բոլորածև խորշերը, կառուցում են հուշարձաններ, որտեղ արմատապես վերափոխվում է ծավալային լուծումն ընդհանրապես (Ձորադիր), բաց են թողնվում արևմտյան սենյակները (Թարգմանչաց), որոնք վեր են ածվում բաց խորշերի (Արծվաբեր): Նշանավոր հուշարձանների մեծ պարզեցումը եզակի երևույթ չէր հայկական ճարտարապետության մեջ, և հետագայում այն իր ցայտուն դրսևորումն է գտնում զմբեթավոր դահլիճի տիպում:

Մեզ հետաքրքրող հորինվածքի շրջանակներում վաղ միջնադարում մշակված հուշարձաններում (Թարգմանչաց, Ձորադիր, Արծվաբեր, Մոխրենիս), որպես կանոն, պահպանվել են զմբեթատակ քառակուսուն հաված աբսիդները, անկյունագծային դասավորություն ունեցող բոլորածև խորշերի հետ մեկտեղ (այսինքն՝ հորինվածքի առավել հատկանշական կողմը):

Ճարտարապետները կարծես ճգնել են հարմարեցնել այս հորինվածքը նույնիսկ խիստ փոքր չափեր ունեցող կառույցներում,

մի կերպ տեղավորել անկյունագծային բուլորածն խորշերը, թեկուզ դրանք այնտեղ, ի տարբերություն Հռիփսիմեի տաճարի, ոչ մի կոնստրուկտիվ նշանակություն չունեին և կարող էին փոխարինվել շատ ավելի պարզ ուղղանկյուն խորշերով, այնպես, ինչպես այդ տեսնում ենք Մաստարայի տիպի հուշարձաններում:

Այսպիսի մոտեցումը առկա է և Ջորադիրում, և Արծվաբերում, և Մոխրենիսում:

Վերը նշվեց, որ Ավան-Հռիփսիմեի տաճարների կառուցումը, ամենայն հավանականությամբ, առնչվել է կաթողիկոսների կամ երկրամասերի հոգևոր հայրերի նստավայրերի տաճարաշինության հետ, և, թերևս, արևմտյան սենյակների գոյությունը կապված է եղել եկեղեցու բարձրաստիճան ներկայացուցիչների ներկայությամբ կատարվող ժամասացությունների հետ: Ասացինք նաև, որ բուլոր հիմքերը կան ենթադրելու, թե Ավանը, Հռիփսիմեն, Արամուսը, Գառնահովիտն ու Սիսավանը նման հուշարձաններ են եղել:

Այս սրբագործված հորինվածքի առաջին պարզեցումը տեսնում ենք գողտրիկ թարգմանչացում, որը, ինչպես կարելի է ենթադրել, էջմիածնի բարձրաստիճան հոգևորականների նստավայրն է եղել, ուր նրանք հեռացել են մեծ սրբավայրի ժխորից և աղմուկից:

Հորինվածքի պարզեցման հաջորդ քայլերը տեսնում ենք Վասպուրականում, որտեղ մի դեպքում (Արծվաբեր) արևմտյան սենյակներ բնավ չկան (դրանց ինչ-որ չափով փոխարինում են բաց խորշերը): Ջորադիրում արևմտյան սենյակները վերացել են ամբողջապես, իսկ արևելյանները փոխարինվել սովորական ավանդատներով: Հորինվածքը մշակված է պարզ քառաթև սկզբունքի հիման վրա և հռիփսիմեատիպ հուշարձաններից պահպանվել է միայն կենտրոնական մասը՝ իր սիմվոլիկ բուլորածն խորշերով:

Նախնական հորինվածքի պարզեցման համանման գործընթաց նկատելի է նաև հարևան Վրաստանում: Այս կարգի հուշարձաններից առավել բնորոշ է հին Շուամթայում եղած փոքրիկ կենտրոնագմբեթ

կառույցը, որը զուրկ է սենյակներից:

Համանման հուշարձաններ ամբողջ քրիստոնեական միջնադարում Հայաստանից բացի հանդիպում են միայն Վրաստանում: Այս համագամանքն, անշուշտ, պատահական չէ, եթե հիշենք այն սերտ ստեղծագործական կապերը, որոնք հաստատվել էին վաղ միջնադարում երկու ժողովուրդների միջև: Այսպես, VII դարում Մցխեթիում հայ քարգործ վարպետների մասնակցությամբ կառուցվում է Ջվարին, իսկ որոշ ժամանակ անց, հայ ճարտարապետ թորոսակը, վրացական մեկ այլ սրբավայրում՝ Աթենիում, կանգնեցնում է համանման հորինվածք ունեցող մեկ ուրիշ հոյակապ եկեղեցի:

Հայկական և վրացական հուշարձանների միջև եղած ընդհանրությունները առավելապես ցայտուն են ներքին տարածությունների մշակման հարցում, թեև այստեղ ևս խիստ ակնհայտ են քարային կոնստրուկցիաների մշակման առանձնահատկությունները: Դրա հետ միասին սկզբունքորեն այլ ձևով են մշակված արտաքին ծավալները, ընդ որում, եթե հայկական կառույցները մշակված են որպես ամբողջական համակարգ և կողային սենյակները կազմում են հորինվածքի օրգանական, անբաժանելի մասը, վրացական հուշարձանները, փաստորեն, ներկայացնում են սինթեզ քառաթև սիստեմի հետ, որն իր հերթին հանգեցրել է հուշարձանների ծավալային ձևերի խիստ մասնատվածությանը:

Մշակված կոնկրետ պահանջների հիման վրա, կոնստրուկտիվ տեսակետից լինելով նախորդ տիպերի տրամաբանական զարգացման արդյունք, այս կարգի հուշարձանները պարփակ, մինչև վերջ ձևավորված յուրովի հորինվածքներ են, որոնց պարզեցման առանձին փորձերը չէին կարող և իսկապես չտվեցին քիչ թե շատ նկատելի արդյունքներ: Այս հորինվածքն, ըստ էության, հայկական վաղմիջնադարյան ճարտարապետության զարգացման մի որոշակի ուղղության ավարտն էր, և պատահական չէ, որ դրա հիման վրա, փաստորեն, չստեղծվեցին նորանոր ձևեր ու նորանոր տարբերակներ:

ՕՂԱԿԱԶԵՎ ՍՐԱՀՈՎ ՔԱՌԱԲՍԻԴ ՀՈՒՇԱՐՉԱՆՆԵՐ

Հայկական միջնադարյան ճարտարապետական մշակույթի մեջ արտակարգ տեղ է գրավում Ձվարթնոցի տաճարը: Այն պսակեց կենտրոնագմբեթ սիստեմների զարգացումը, և նրա ձևերը իրենց որոշակի նշանակությունն ունեցան ինչպես նույն VII դարի, այնպես էլ հետագա շրջանների ճարտարապետական մի շարք հորինվածքների կազմավորման հարցում: Ձվարթնոցի հորինվածքը ամբողջությամբ կամ մասնակի փորձեցին ընդօրինակել ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ հարևան երկրներում, և դարեր շարունակ այն մնաց որպես անգերազանցելի կոթող ու վավերագիր հայ համադրել ճարտարապետների և քանդակագործների սերտ համագործակցության: Ձվարթնոցի ստեղծումը պայմանավորված էր հայ մշակույթի, ճարտարապետության և արվեստի այն աննախընթաց վերելքով, որ այնքան բնորոշ էր VI դարի երկրորդ կեսի և VII դարի առաջին կեսի համար: Շրջան, երբ հայ ճարտարապետական մշակույթը դուրս եկավ համամարդկային ճարտարապետական մտքի առաջավոր դիրքերը, և նրա ընդերքում ստեղծվեցին հուշարձաններ, որոնք նոր խոսք էին, նոր էջ ընդհանուր ճարտարապետական մշակույթի պատմության մեջ առհասարակ:

Ձվարթնոցը, ըստ իր ընդհանուր հորինվածքի, ներկայացնում է հայկական կենտրոնագմբեթ համակարգերի զարգացման տրամաբանական արգասիք, և հայ ճարտարապետներն այստեղ մեծ վարպետությամբ լուծել են այնպիսի հարցեր, որոնք նույն այս շրջանում ծառացել էին Ասորիքի և Բյուզանդիայի ճարտարապետների առջև: Այս տեսակետից ևս Ձվարթնոցի ի հայտ գալը Հայաստանում ակնհայտորեն վկայում է, որ Հայաստանն այդ շրջանում ոչ միայն կտրված

չէր ընդհանուր ճարտարապետության զարգացման հիմնական կենտրոններից, այլև այստեղ էր, որ դրվում և լուծվում, իրենց նյութական մարմնավորումն էին ստանում բազմաթիվ, մեծ հետաքրքրություն ներկայացնող հորինվածքներ, մշակվում տիպեր, որոնք մինչ այդ անհայտ էին քրիստոնեական պաշտամունքային ճարտարապետությանը:

VII դարի կեսերի հայկական ճարտարապետության բուռն վերելքը դրսևորվում է երկրի ամենատարբեր մասերում, երբ մեկը մյուսի հետևից վեր են խոյանում հոյակերտ տաճարներ: Տաճարաշինության զարգացումը նույն դարի 50-60-ական թվականներին սերտորեն կապված էր Ներսես Գ կաթողիկոսի շինարարական գործունեության հետ և պատահական չէ, որ հայ մատենագրության մեջ հատկապես նրան էր շնորհվել «Շինող» պատվավոր մականունը:

Ներսեսը Մամիկոնյանների ուստան Տայքի Իշխան գյուղից էր: Կրթված և խիզախ մարդ լինելով, նա հասնում է բյուզանդական բանակի զորավարի աստիճանի և լինում բազմաթիվ երկրներում: VII դարի 30-ական թվականներին նա դառնում է Հայաստանի հյուսիսարևմտյան նահանգներից մեկի՝ Տայքի եպիսկոպոսը, իսկ շատ չանցած, երբ արաբական արշավանքների ժամանակ մահանում է Եզր կաթողիկոսը, Թեոդորոս Ռշտունու առաջարկությամբ հատկապես նրան են ընտրում հայոց կաթողիկոս: Ներսեսը ձեռնարկում է Դվինում արաբների դեմ մղված մարտերի ժամանակ զոհված բնակչության հանդիսավոր թաղումը և նրանց գերեզմանի վրա Դվինում վկայարան կառուցելուց հետո, կառուցում է Խոր Վիրապի եկեղեցին: Շատ չանցած, հավանաբար 643թ., նա հիմնադրում

է Ձվարթնոցը Վաղարշապատից ոչ հեռու գտնվող մի վայրում, այնտեղ, ուր, ըստ ավանդության, հանդիպել էին Գրիգոր Լուսավորիչը և Տրդատը:

Տաճարի շինարարությունն ընթանում էր քաղաքական խիստ բարդ իրադրության պայմաններում: 652 թվականին բյուզանդական բանակը, Կոստանդ երկրորդ կայսեր գլխավորությամբ, Հայաստան ներխուժեց, հրի ու սրի մատնեց երկրի արևմտյան նահանգները, և կայսրը, Դվինում քաղկեդոնական ծիսակատարություն կազմակերպելով, հավատի միասնության պահանջ առաջադրեց: Ահա այս պայմաններում Ներսեսը զիջեց կայսեր պահանջներին՝ ընդունեց քաղկեդոնականությունը, անշուշտ, հավաստիացում ստանալով, որ այն սուրը, որն ավերում էր հայկական նահանգները, կպաշտպանի Հայաստանը արաբական հեծելազորից:

Սակայն շատ չանցած, Թեոդորոս Ռշտունին արաբական զորքերի օգնությամբ մաքրեց Հայաստանը բյուզանդական զորաբանակներից, և Ներսեսը, որը մինչ այդ անցել էր կայսրության կողմը, ստիպված քաշվեց իր հայրենի Տայքը, մնաց այնտեղ շուրջ վեց տարի: 659 թվականին նա վերադարձավ Վաղարշապատ և շտապեց ավարտել տաճարի շինարարությունը, որն այդ վեց տարիների ընթացքում գլխավորում էր նրա տեղապահ Անաստաս Ակոռացին: Շուտով հայերը վերականգնեցին արաբների հետ Թեոդորոս Ռշտունու կնքած համաձայնագիրը և խիստ ուշագրավ է, որ Ներսեսը ևս, մյուս նախարարների հետ մեկտեղ, խնդրեց արաբներին Հայաստանի կառավարիչ նշանակել Գրիգոր Մամիկոնյանին: Այս արդեն նշանակում է, որ Ներսեսը վերջնականապես խզել էր կապերը Բյուզանդական կայսրության հետ, և կասկած չի մնում, որ նա պետք է թողներ քաղկեդոնականությունն ու վերադառնար հայրենի դավանանքին: Ինչպես նշում է տաճարի շինարարության ականատես, VII դարի նշանավոր պատմիչ Սեբեոսը, Ներսեսը այդ տարիներին ջանք չէր խնայում ավարտելու տաճարը: Ներսեսը մահացավ

662թ.: Տաճարը կանգուն է եղել շուրջ 300 տարի և կործանվել է երկրաշարժից 930-1000 թվականների միջև: Արմատապես սխալ է այն կարծիքը, որ այն կործանել են արաբները: Ծիշտ է, VIII դարում արաբները ասպատակել են, թալանել այս նշանավոր կենտրոնը, մարտեր են մղվել և հրդեհվել են նրա աշխարհիկ որոշ կառուցվածքներ, սակայն տաճարը կանգուն դրությամբ նկարագրում է X դ. պատմիչ Դրասխանակերտցին, որն ավարտում է իր պատմությունը 924 թվականին: Այդ մի ժամանակ էր, որ վաղուց արդեն գոյություն ուներ Բագրատունյաց թագավորությունը, իսկ արաբները դուրս էին մղվել երկրից:

ԶՎԱՐԹՆՈՑ

Զվարթնոցը մեզ է հասել ամբողջովին կործանված վիճակում: Այն հանգամանքը, որ տաճարի հիմնական կրող մասերը վեր էին բարձրացել սյուների վրա, իսպառ բացառել է տաճարի վերականգնման հնարավորությունը պատմական հաջորդ շրջաններում: Դարեր շարունակ փլատակները ծառայել են շրջակա բնակչության համար որպես մշակված քարերի շտեմարան, և պատահական չէ, որ մինչև վերջերս էլ շրջակա բնակավայրերում և հատկապես Էջմիածնում մեկ այստեղ, մեկ այնտեղ հայտնաբերվում են տաճարի ալևալ բեկորներ:

Զվարթնոցի տարածքից մեզ հասած հնագույն վավերագիրը ուրարտական Ռուսա երկրորդ արքայի (685-645թթ. մ.թ.ա.) կոթողն է՝ սեպագիր մեծ արձանագրությամբ: Այստեղ հետագա շրջաններում էլ շենքեր են եղել, և մինչև Ներսեսի շինարարական աշխատանքներն սկսելը, ամենայն հավանականությամբ, եղել է մայրաքաղաքից ոչ հեռու գտնվող պալատական ինչ-որ համալիր, որից, ցավոք, մեզ են հասել առանձին շենքերի հիմնապատերը միայն:

Զվարթնոցը պեղվեց դարասկզբին (1900-1907թթ.) Էջմիածնի վանական Խաչիկ Դադյանի կողմից: 1904թ. ամռան ամիսներին պեղումներին մասնակցեց Թ.Թորամանյանը,

որը արդեն 1905թ. հրատարակեց տաճարի վերակազմության իր նախագիծը:

Տաճարը բարձրացել է մի լայնարձակ, բարձրանիստ հարթակի վրա, որը հարավ-արևմտյան կողմում միաձուլվել է պալատական կառուցվածքների առջև ձգվող հրապարակի սալահատակի հետ: Հարթակի նիստերը կազմող աստիճանները բարձր չեն և հնարավորություն են տալիս առանց դժվարության բոլոր կողմերից մոտենալ տաճարին:

Ըստ իր հատակագծային հորինվածքի, այն հավասար աբսիդներով կազմված տետրակոնխ է՝ շրջապատված արտաքին բոլորաձև պատով: Տետրակոնխի արևելյան պատը խուլ է, իսկ մյուս թևերը կազմված են վեցական սյուներից: Աբսիդների հատման տեղերում վեր են խոյանում չորս հզոր մույթեր, որոնց հետնամասում տեղավորված են մեկական առանձին կանգնած սյուներ: Արտաքին պատը, բոլորաձև ներսից, բազմանիստ է դրսից (ունի 32 նիստ): Նրա մեջ են բացվում տաճարի հինգ մուտքերը: Արևելյան կողմում արտաքին պատին հպված է ուղղանկյուն հորինվածք և ներքնահարկ ունեցող մի կառույց: Տաճարի բնը զգալիորեն առաջ է գալիս և հասնում մինչև նրա կենտրոնում գտնվող ռոտոնդան, որից պահպանվել են պատերի ներքևի շարքերը միայն, դեպի ցած տանող աստիճաններով: Աբսիդը ունի փոսորակ, կողային մասերում տեղավորված աստիճաններով հանդերձ: Ինչպես այդ փոսորակը, այնպես էլ բնը պրոյունը են հետագա վերակառուցումների. այդ մասին են վկայում պահպանված վերակառուցման ակնհայտ հետքերը:

Տաճարի ինտերյերի առավել տպավորիչ մասերից են նրա հզոր մույթերը: Բոլոր մույթերն էլ ունեցել են սեղանաձև խարիսխներ և իրենց կենտրոնական մասում՝ անկյունագծային ուղղությամբ դասավորված 3/4 շրջագծային որմնասյուներ: Վերջիններս պսակվել են լայնանիստ խոյակներով և նրանց անմիջական շարունակությունը հանդիսացող ոչ երկար իմպոստներով:

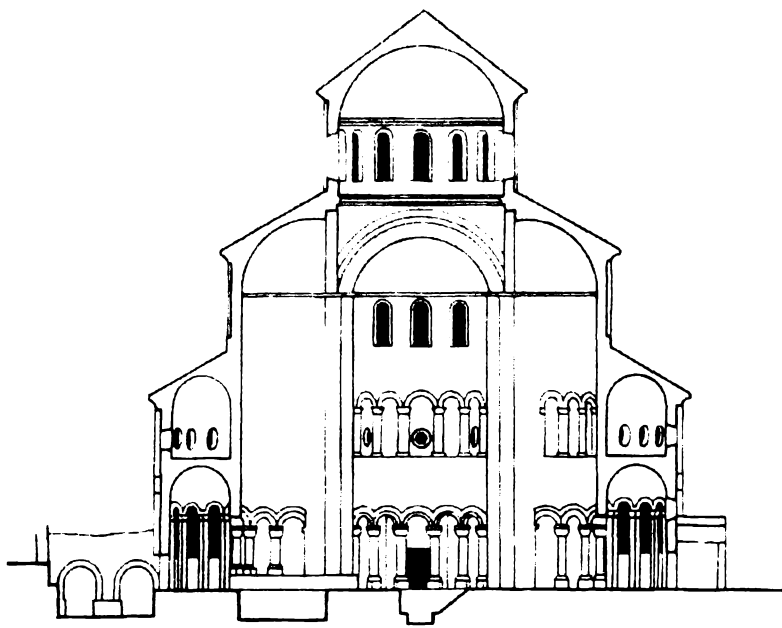
Տաճարի ներքին տարածության մշակման

հարցում առանձնակի նշանակություն են ունեցել հյուսիսային, հարավային և արևմտյան աբսիդներում տեղավորված սյուները: Նրանց բոլոր երեք հիմնական մասերն էլ (խարիսխները, բները, խոյակները) տաշված են եղել միակտուր քարերից և միմյանց են միացվել արճապատ ուժեղ գամերի միջոցով: Խիստ ուշագրավ են այս սյուների ոլորազարդ խոյակները: Չամբյուղը փոխանցում է ստեղծում համեմատաբար փոքր տրամագիծ ունեցող բնից դեպի խոյակի վերին, ոլորազարդերով մշակված լայնանիստ մասը, որն իր հերթին պսակվում է հարթ, լայն վերնասալով: Այս վերնասալի վրա էլ նստում էր հարևան կամարների հենարան հանդիսացող սեղանաձև քարը:

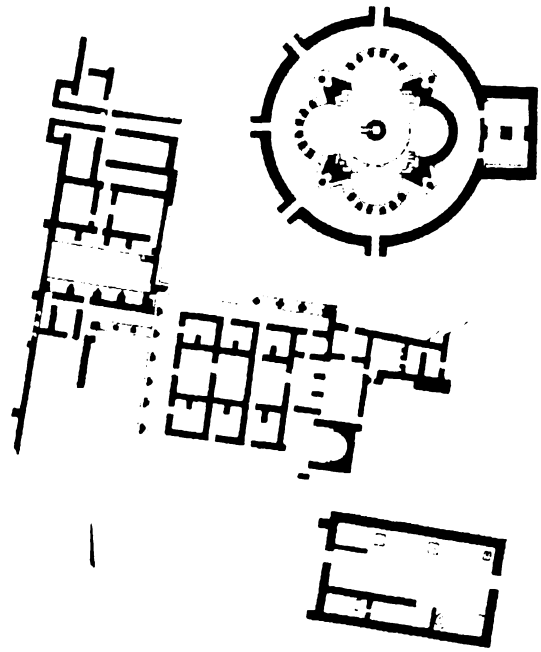
Տաճարի քարային կոնստրուկցիաներից ոչ պակաս հետաքրքրություն են ներկայացնում մույթերի հակառակ կողմերում տեղավորված անհամեմատ ավելի ուժեղ և բարձր սյուները, իրենց լայնարձակ արծվազարդ խոյակներով: Վերջիններիս ձևերը պայմանավորված են եղել մույթի հետ սերտ կապեր ստեղծելու անհրաժեշտությամբ. ընդ որում նրանցից և ոչ մեկը նույնությամբ չի կրկնում մյուսին, ամեն մեկն ունի միայն իրեն հատուկ բնորոշ գծերը: Բոլոր արծիվներն էլ ձգված են վեր, բացել են թևերը և պատրաստ են թռչելու: Այստեղ պատկերված է հենց այն պահը, երբ արծիվները պոկվում են գետնից:

Տաճարի ներքին զարդաներից ուշագրավ են արտաքին պատի երկայնքով ձգվող կամարաշարի մշակումը:

Կամարաշարի որմնասյուները հավասարապես չեն դասավորված: Հենց այնտեղ, որտեղ նրանք ավելի հեռու են միմյանցից, վերևում դասավորված են եղել լուսամուտները: Լայն հատվածներում որմնասյուները միացել են կիսաշրջանաձև կամարաղեղներով, իսկ նեղ հատվածներում՝ եռանկյունաձև ճակտոնի կոմպոզիցիան հիշեցնող քիվերով: Այս մշակումը եզակի օրինակ է հայկական ճարտարապետության մեջ և ոչ այլ ինչ է, քան անտիկ ճարտարապետական ձևերի արձագանքը վաղ միջնադարում, ճիշտ

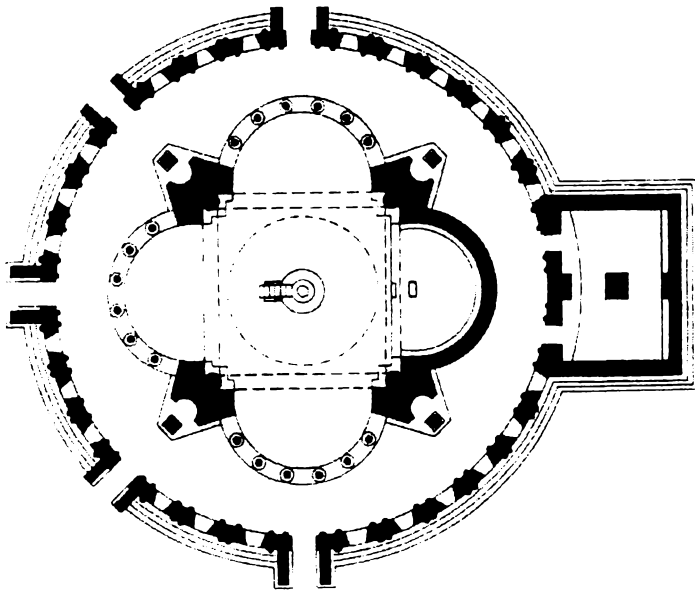


Ա



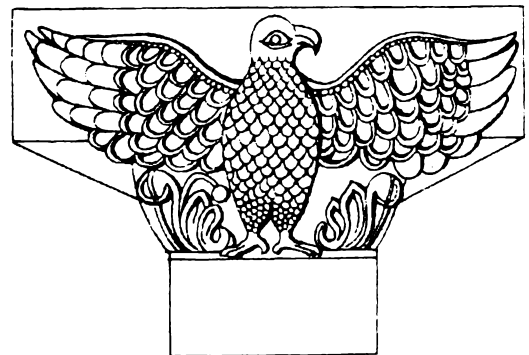
0 20

Բ



Գ

0 10



Դ

Աղ.24. Չվարթնոց ա) արևելք-արևմուտք կտրվածքը, բ) համալիրի գլխավոր հատակագիծը, գ) տաճարի հատակագիծը, դ) արծվախոյակը

այնպես, ինչպես տաճարի կենտրոնում բարձրացող փոքրիկ, շրջանագծային եզրաձև ունեցող ռոտոնդան:

Տաճարի ներքին հորինվածքը աչքի է ընկնում կոնստրուկտիվ ձևերի մշակման մեծ վարպետությամբ: Ուժեղ մույթերի վրա հենվել են գմբեթակիր կամարները, որոնց անկյունային մասերում էլ տեղավորված են եղել առագաստային փոխանցումները:

Տաճարի փլատակների մեջ թեև բացակայում են առագաստների մնացորդները, սակայն առկա են գմբեթատակ օղակի քարերը, որոնք անվերապահորեն վկայում են առագաստային փոխանցման գոյության մասին: Սակայն նույն փլատակներում պահպանվել են նաև տրոմպների քարեր. վերջիններս կարող են լինել կամ կոմբինացված փոխանցման մասեր և կամ պատկանել արտաքին ճակատների անկյունային մասերում տեղավորված խորշերին: Պահպանվել են նաև գմբեթի քարերից, ընդ որում, պարզ է դառնում, որ թմբուկը ներսից եղել է շրջանաձև, իսկ դրսից՝ բազմանիստ: Գմբեթի կիսասփերան ձևավորված է եղել դեկորատիվ ճառագայթներով: Նրանք հար և նման են նույն դարում հանդիպող ձևերին. սկսվում են կիսասփերայի ներքևի մասից և բարձրանում վեր, մոտենալով միմյանց: Սակայն, եթե այլ հուշարձաններում այդ ճառագայթները հարթ էին, ապա Ջվարթնոցում նրանք ծածկված են գդալաձև զարդամոտիվներով, որոնք դեպի վեր նեղանում են, և փոքրանում է նրանց ռելիեֆը:

Ժամանակին տաճարի պատերը ծածկված են եղել որմնանկարներով, իսկ արևելյան աբսիդը՝ ձևավորված խճանկարային մեծ կոմպոզիցիայով: Վերջինիցս պահպանվել են շրջանակի մեջ առնված հավասարաթև խաչի մնացորդները միայն: Արևելյան խաչաթևի առջև, դեպի կենտրոն, կառուցված է բեմը, որի աջակողմյան մասում պահպանվել են ամբիոնի մնացորդները: Այս ամբիոնը կառուցվածքը ժամանակակից չէ տաճարին և համեմատաբար ավելի ուշ շրջանի գործ է հանդիսանում: Որ Ջվարթնոցի այս բեմը ավելի

ուշ է կառուցվել, վկայում է նաև այն հանգամանքը, որ նրա առաջամասի որմածքը դրված է կենտրոնական շրջանաձև կառուցվածքի մնացորդների վրա, մի կառուցվածք, որը խորտակվել էր արաբական արշավանքների ժամանակ և հետագայում ծածկվել երեք մեծադիր սալերով:

Տաճարում մի քանի անգամ վերակառուցվել է աղոթարանը: Առաջին վերակառուցումը, ամենայն հավանականությամբ, կատարվել IX դարում, երբ երկրաշարժից կործանված Դվինից այստեղ տեղափոխվեց կաթողիկոսարանը: Եվ որովհետև Ջվարթնոցը ավանդատներ չուներ, ապա, մինչև նրա արևելյան կողմում նոր ավանդատուն կառուցելը, եկեղեցու սկիհները և սրբազան անոթները պահելու համար խորացրել են աբսիդը, ավելացրել երկու կողմերում դեպի ներքև իջնող աստիճանները և ամեն ինչ ծածկել փայտե գերաններով: Սակայն, հայկական եկեղեցու ավանդական օրենքների համաձայն, տաճարի վեմ քարը պետք է հաստատուն հիմքի վրա դրված լիներ. այդ է պատճառը, որ բեմի առաջամասը զգալիորեն առաջ են բերել և հասցրել նույնիսկ մինչև կենտրոնական շրջանաձև կառուցվածքը: Վերջինս ընդհանրացվում է տաճարի մկրտարանի հետ, որն անշուշտ, ճիշտ չէ: Մկրտությունը տաճարում կատարվում էր աբսիդի հետևի մասում դրված մի մեծ, միակտուր խորանարդաձև քարի մեջ փորված խաչաձև ավազանում: Հայկական (ինչպես և սիրիական, բյուզանդական, վրացական) և ոչ մի եկեղեցում մկրտարանը տաճարի կենտրոնում չէր տեղավորվում: Այստեղ ժամանակին, հավանաբար, բարձրացել էր մի ոչ մեծ սյունազարդ ռոտոնդաձև կառուցվածք, որն իր ցածրադիր մասով, ամենայն հավանականությամբ, խորհրդանշորեն պետք է ներկայացներ խոր Վիրապի այն հորը, որտեղ, ըստ ավանդության, երկար տարիներ տանջվել էր Գրիգոր Լուսավորիչը: Այստեղ, այս կառուցվածքի կենտրոնում բարձրացող հուշասյան մեջ էլ հավանաբար պահվում էին նրա մասունքները:

Ոչ պակաս վարպետությամբ է մշակված տաճարի արտաքին ծավալները, նրա բազմանիստ ճակատները: Տաճարը աչքի է ընկնում ճակատների արտակարգ հարուստ մշակումով, մի բան, որն այդ տարիներին եզակի երևույթ էր ոչ միայն հայկական, այլև ամբողջ վաղմիջնադարյան քրիստոնեական ճարտարապետության մեջ առհասարակ: Համարձակորեն կարող ենք ասել, որ Ձվարթնոցում, հատկապես, առաջին անգամ ամբողջ խորությամբ դրվեց և իր համապատասխան լուծումը գտավ պաշտամունքային կառուցվածքի արտաքին ճակատների մշակման խնդիրը և չենք կարող նշել այլ երկրներում կառուցված որևէ հուշարձան, որտեղ արտաքին ճակատների մշակումը հասցված լիներ նման կատարելության:

* * *

Ձվարթնոցի առաջին հարկաբաժինը, որն ընդգրկում է օղակաձև սրահը, ներկայացրել է 32 նիստ ունեցող մի բազմանիստ ծավալ, որի կողերը, բացառությամբ այն նիստերի, որտեղ տեղավորված են եղել մուտքերը, մշակված են եղել համանման և այս հանգամանքն էլ հենց արտակարգ միասնականություն է տվել կառուցվածքին, շեշտել ճարտարապետական ձևերի յուրովի ունիվերսալությունը: Տաճարի արտաքին հարդարանքի հիմնական, որոշիչ ձևերն էին խուլ կամարաշարերը, որոնք գոտկել էին նրա թե՛ առաջին և թե՛ երկրորդ հարկաբաժինները: Յուրաքանչյուր նիստի եզրամասում տեղավորված են եղել զույգ որմնասյուները, որոնց խարիսխները հենվել են եռաստիճան որմնախարիսխի վերին աստիճանի վրա: Որմնասյուները պսակվել են համանման մշակում ունեցող զուգադիր խոյակներով: Արտաքին կամարաշարի առավել նշանակալից մասն է կազմել կամարաղեղը: Վերջինս ունեցել է բավականին բարդ կառուցվածք: Նրա ներքևի մասը ծածկված է եղել գծաքանդակներով, իսկ վերին, առաջինի նկատմամբ որոշ չափով դուրս եկող մասը՝ որթագալարի ողկույզներով և տերևներով, մի

զարդաձև, որը լայն տարածում ուներ հայկական ճարտարապետության մեջ և լավ հայտնի էր թե՛ մինչև Ձվարթնոցը, թե՛ Ձվարթնոցից հետո: Չարդանոտիվի մշակման վրա իր որոշակի կնիքն է դրել նրա զգալի բարձրության վրա տեղավորված լինելը. քանդակը պատկերված է ուժեղ, ընդհանուր գծերով և չկան այնտեղ այն առանձին մանրամասնությունները և դրվագավորումները, որոնք կարելի է տեսնել թեկուզ նույն Ձվարթնոցում՝ համեմատաբար ավելի ցածր դասավորված շքամուտքերի կամարաղեղների զարդաձևերում:

Տաճարը շրջանցող կամարաշարի հետ օրգանական կապի մեջ է եղել նաև տաճարի հարդարանքի առավել արտահայտչական մասը՝ խաղողի և նռան զարդագոտին: Չախ կողմում տեղավորված է եղել նռան ծառը, իսկ աջում՝ խաղողի որթագալարը, որոնց՝ աստիճանաբար դեպի վեր և համապատասխանաբար դեպի աջ և ձախ բարձրացող ճյուղերը մոտենում են միմյանց կամարաղեղի ամենաբարձր կետում: Այս զարդագոտու՝ ներքև ուղղված հատվածները բոլոր նիստերում էլ լուծվել են համանման ձևով. եռանկյունաձև տարածության կենտրոնում տեղավորվել են վերևից իջնող նռան մեծ, ուժեղ ելուստ ունեցող կիսագնդերը:

Առավել ուշագրավն այն է, որ չնայած կոմպոզիցիոն լուծումների նույնակերպությանը և որոշակի ընդհանրություններին, զարդաքանդակներից և ոչ մեկը չի կրկնում մյուսին և ամեն մեկն ունի իր խիստ որոշակի, յուրահատուկ գծերը: Չարդագոտին մշակված է հիմնականում հարթաքանդակային սկզբունքով, և ոչ նռան պտուղները, ոչ էլ խաղողի ողկույզները չեն առաջանում գոտին երիզող շրջանակի նկատմամբ: Որոշակիորեն զգացվում է որմնանկարչական ձևերի ազդեցությունը: Դժվար չէ տեսնել, որ զարդագոտին ոչ այլ ինչ է, քան ազատ նկարված (թեև մի որոշակի համակարգ ունեցող) տարրերի զուգակցում, որտեղ իսպառ բացակայում է շաբլոնը և ոչինչ չի կաշկանդել քանդա-

կագործի ստեղծագործական որոնումները: Սակայն այդ, ընդհանրապես հարթ ձևեր ունեցող զարդագոտու վրա, որպես առանձին կղզյակներ վեր են բարձրացել կամարադեղների հատման անկյուններում տեղավորված մեծ, զգալի ելուստ ունեցող նռան քանդակները, որոնք խիստ անջատվում են թե՛ կամարադեղից, թե՛ զարդագոտուց, և հարթ, ողորկ, եռանկյունաձև քարերի վրա ստեղծում լույսի և ստվերի հակադրությամբ ներշնչված ուշագրավ հանգույցներ: Լավ լուսավորված հարավային արևի ճառագայթներով՝ այդ հանգույցները պետք է որ անմիջապես աչքի ընկնեին և իրենց վրա գրավեին դիտողի ուշադրությունը: Թվում է, որ այս ամենը ամենասերտ կերպով կապված է նրանցից անմիջապես ցած դասավորված պատկերաքանդակների առկայության հետ, և ճարտարապետի նպատակն է եղել մնացած բոլոր մանրամասներից այնքան խիստ տարբերվող նռան քանդակների միջոցով առանձնակի շեշտել այս հատվածները և դիտողի ուշադրությունը հրավիրել դրանց վրա: Պատկերաքանդակներից (թվով 32) մեզ են հասել ընդամենը ինը, ընդ որում քիչ թե շատ բարվոք վիճակում՝ միայն յոթը: Այստեղ պատկերված են քարտաշ և որմնադիր վարպետների գործիքները ձեռքներին բռնած մարդիկ, ընդ որում պահպանված դիմաքանդակներից միայն մեկը ունի հոգևորականի վեղար: Աջակողմյան մասում փորագրված է նրա անունը՝ «Յոհան»:

Բ.Առաքելյանը նշում է, որ հետազոտողները իրավացիորեն այդ քանդակները համարում են կառուցող (քարգործ-քանդակագործ) վարպետների պատկերներ: Այլ շինությունների վրա հանդիպող կտիտորների և հոգևորականների քանդակները հնարավոր չէ համեմատել կամ շփոթել Ջվարթնոցի քանդակների հետ: Հոգևորականի տեսքով և անվան հիշատակությամբ Յոհանը տարբերվում է մյուս շինարարներից և այն ենթադրությունը, որ դա կարող է տաճարը կառուցող ճարտարապետի կամ գլխավոր

վարպետի պատկերը լինել, թեև թեական, բայց հավանական տեսակետ է: Մեր կարծիքով այստեղ հնարավոր է նաև այլ մեկնաբանություն: Եթե այդ պատվին արժանացած լինեի միայն Յոհանը, ապա պարզ է, որ նրան շեշտելու, մյուսներից առանձնացնելու ցանկությունը անշուշտ կդրսևորվեր և՛ կատարման տեխնիկայում, և՛ նրա ընդհանուր կերպարում: Մինչդեռ, ինչպես դժվար չէ նկատել, Յոհանի պատկերաքանդակը ոչնչով չի տարբերվում մյուս, ճիշտ նույնանման մշակում ունեցող պատկերաքանդակներից: Մյուս կողմից, եթե ընդունենք, որ այստեղ իսկապես պատկերված են եղել տաճարը կառուցող վարպետները, ապա համանման երևույթ պետք է տեսնեինք և՛ Պտղմիում, և՛ Հռիփսիմեում, և՛ Գայանեում, և՛ Թալինում ու շատ այլ կառուցվածքներում, որոնք անհամեմատ ավելի լավ են պահպանվել: Սակայն նման բան չկա ոչ մի տեղ, և մեզ հայտնի չէ դրանք կառուցող ճարտարապետների անունները, ճիշտ այնպես, ինչպես նույն դարի պատմիչները ոչինչ չեն հիշատակում նաև Ջվարթնոցի ճարտարապետի մասին: Թվում է, որ այստեղ կառուցող վարպետների գործիքները ձեռքներին պատկերված են ֆեոդալական (աշխարհիկ և հոգևորական) վերնախավի այն ներկայացուցիչները, որոնք անմիջական մասնակցություն են ունեցել տաճարի շինարարությանը և հենց դրա համար էլ արժանացել են այդ պատվին: Իսկ այդպիսի պատկերաքանդակներ լայն տարածված են VII դարի հուշարձաններում: Դրանք կարելի է տեսնել և՛ Պեմզաշենում, և՛ Պտղմիում, և՛ Սրենում ու Սիսավանում: Ինչ վերաբերում է շինարարական գործիքներին (որոնք հիմք են ծառայել պատկերաքանդակները շինարար վարպետներին վերագրելու), ապա պետք է ասել, որ հնում քրիստոնեական տաճարներ կառուցելը համարվել է ամենապատվաբեր գործերից մեկը: Ազաթանգեղոսը պատկերում է Տրդատ թագավորին և Գրիգոր Լուսավորչին որպես շինարար վարպետներ՝ Հռիփսիմյանների դամբարանները կառուցելիս, Տրդատ



Աշտարակի Կարմրավոր ս. Աստվածածին եկեղեցու ընդհանուր դեպքը



Լճբատավանքի ս. Ստեփանոս եկեղեցին հարավ-արևելքից



Ոսկեպարի ս. Աստվածածին եկեղեցին հարավ-արևելքից



Մաստարայի ս. Հովհաննես եկեղեցին հարավ-արևմուտքից



Էջմիածնի ս. Հռիփսիմէ եկեղեցու ընդհանուր տեսքը



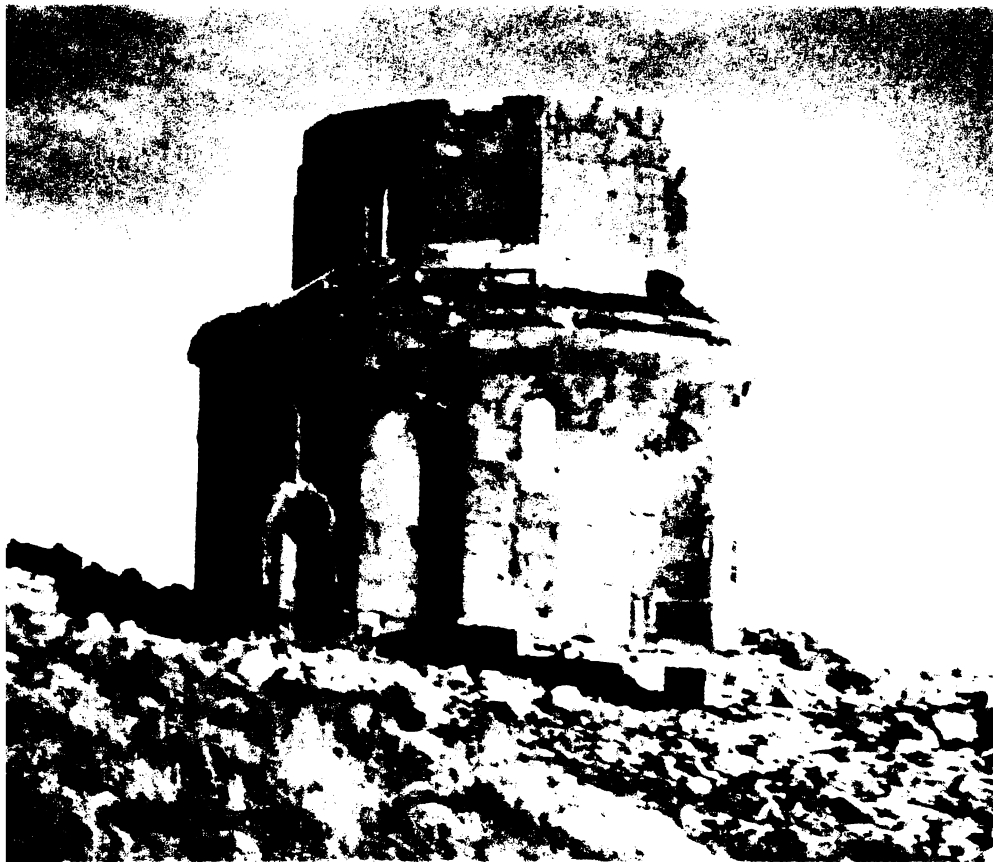
Ավանի Կաթողիկէն հյուսիս-արեւմուտքից



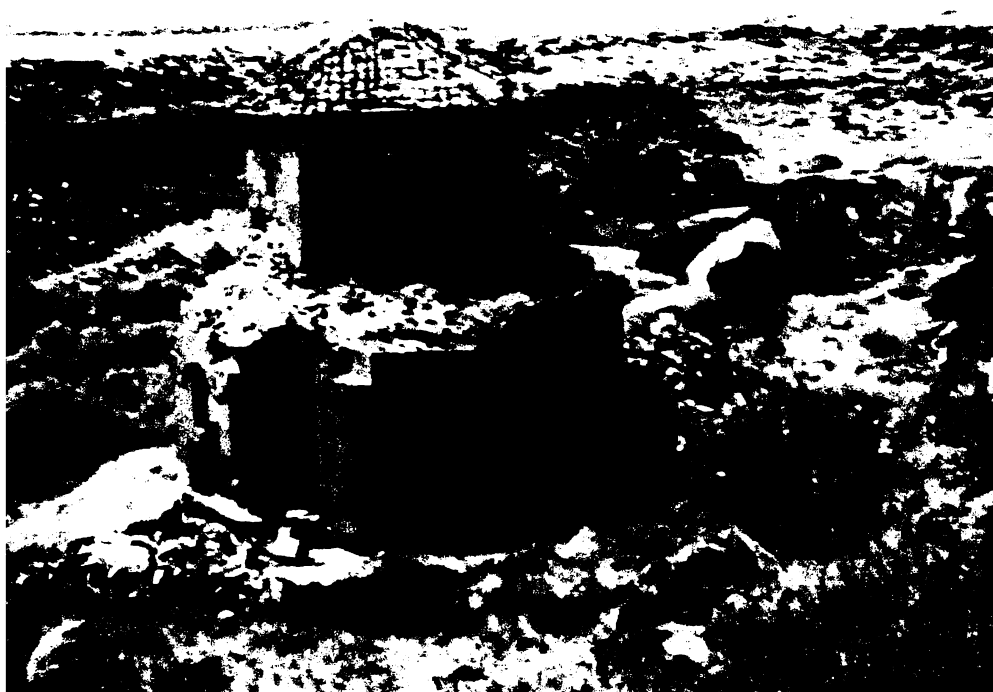
Ջորադիրի ս. Էջմիածին եկեղեցին հյուսիս-արևմուտքից



Սիսիանի ս. Հովհաննես եկեղեցին հյուսիսից



Եղվարդի Ջորավար եկեղեցու ընդհանուր տեսքը



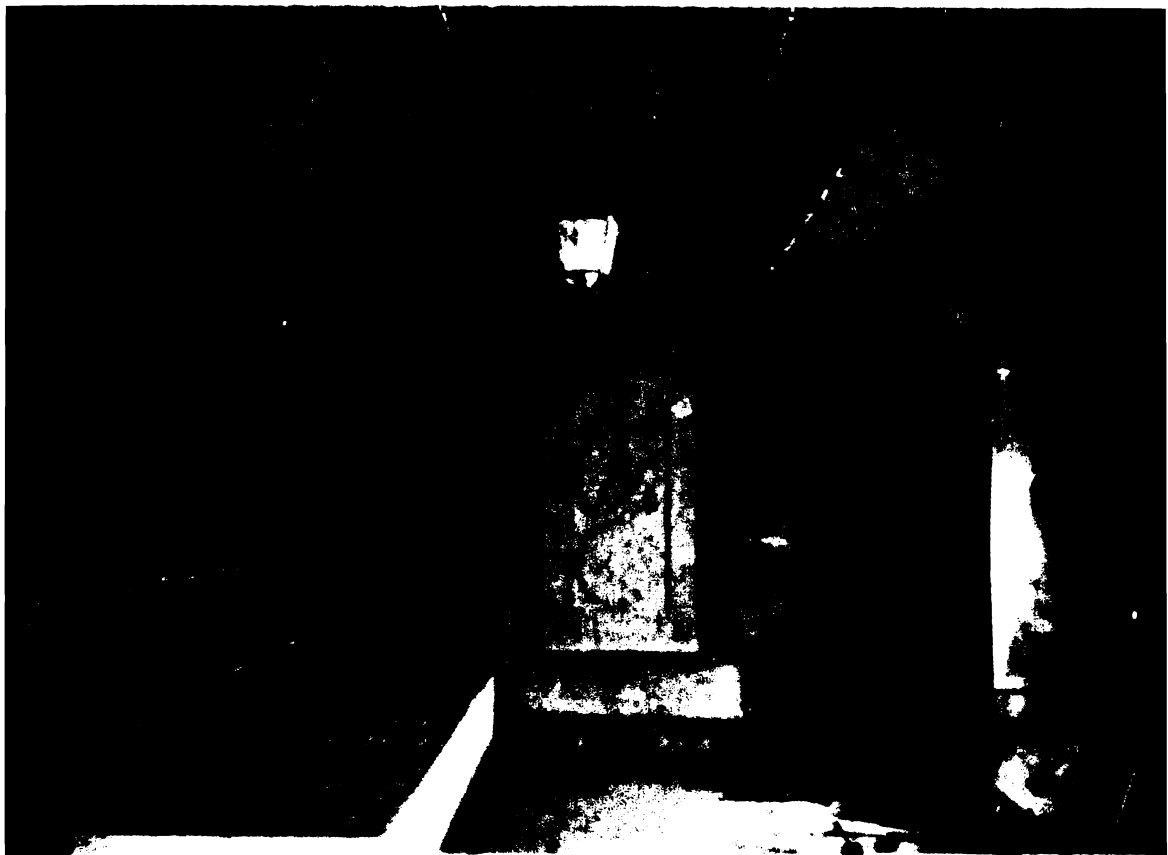
Արագածի Գրիգորաշեն եկեղեցու ընդհանուր տեսքը



Զվարթնոցի տաճարի ընդհանուր տեսքը



Բանակի տաճարի ընդհանուր տեսքը



Օշականի Մեսրոպ Մաշտոցի դամբարանի ներսի տեսքը



Ճղցի Արշակունյաց թագավորների դամբարանի պատկերանդակներ



բատականքի ս.Ստեփանոս եկեղեցու որմնանկարը (հատված)



Բարեկամավանի «Բարձրյալ խաչ» մատուռ-դամբարանը

տը իր ուսերին դրած քարեր է բերում, իսկ Գրիգոր Լուսավորիչը լարը ձեռքին նշագծում կառուցվելիք դամբարանի պատերը:

Յոհանի պատկերված լինելը հոգևորականի հագուստով նույնպես չպետք է զարմացնի, որովհետև այն ժամանակ քիչ հոգևորականներ չկային, որ անմիջապես մասնակցում էին այս կամ այն պաշտամունքային կառուցվածքի շինարարությանը: Հագիվ թե կարելի լինի կասկածել, որ Ջվարթնոցում, անշուշտ, եղել են Ներսես կաթողիկոսի և նրա տեղապահի՝ Անաստասի պատկերաքանդակները, ճիշտ այնպես, ինչպես նույն դարավերջի գործ հանդիսացող Սիսավանի տաճարում Սյունյաց տեր Կոհազատ իշխանի հետ միասին պատկերված են բարձրաստիճան հոգևորականներ:

Առաջին հարկաբաժնի հաջորդ կարևոր մասը շրջանաձև լուսամուտների գոտին է, լուսամուտներ, որոնց պսակները ունեցել են ամենատարբեր մշակումներ. մեզ է հասել առնվազն յոթ տարբերակ:

Տաճարի փլատակների մեջ հայտնաբերվել է նաև արևի ժամացույցը, որը, ինչպես մյուս բոլոր հուշարձաններում, պետք է որ տեղավորված լիներ տաճարի հարավային պատի վրա: Հայկական հուշարձաններում հայտնի արևի ժամացույցները սովորաբար ունեն կիսաշրջանաձև եզրանկար, մինչդեռ Ջվարթնոցի ժամացույցը ճիշտ շրջագծային է և, ամենայն հավանականությամբ, նրա այդ ձևը թելադրված է եղել հարավային ճակատի շրջանաձև լուսամուտների շարքում տեղավորված լինելու հանգամանքով: Ոչ պակաս հետաքրքրություն են ներկայացնում տաճարի շքամուտքերը, որոնց առաջացող սրահակները ճակատային կողմից մշակված են եղել նուրբ բազմազան զարդաներով: Տաճարի առավել արտահայտիչ տարրերի թվին են պատկանում նրա բազմանիստ հարթությունները պսակող շրջանաձև քիվերը: Բոլոր հարկաբաժինների քիվերում էլ թեքադիր մասը մշակված է հյուսածո զարդաներով, իսկ ճակատային մասը՝ քառակուսի և ուղղանկյուն զարդաներով: Ջվարթնոցի քիվի ձևերը մեծ ազդեցություն ունեցան

նրանից հետո կառուցված հուշարձանների քիվերի ձևերի վրա և այստեղ մշակված սկզբունքները շարունակում են կիրառվել ամբողջ միջնադարի ընթացքում:

Ջվարթնոցի առաջին հարկաբաժնի ճարտարապետական ձևերի այսքան մանրամասն ներկայացնելը անշուշտ պատահական չէր: Տաճարի փլատակներում գերակշռող մեծամասնությունը կազմում են հենց առաջին հարկաբաժնի քարերը: Վերին հարկաբաժիններից, երկրորդ հարկաբաժնից և հատկապես թմբուկից առանձին քարեր են մնացել միայն, և հենց այդ է պատճառը, որ եթե առաջին հարկաբաժինը հնարավոր է վերակազմել որոշակի ճշտությամբ, նույնը չի կարելի ասել վերին հարկաբաժինների մասին: Երկրորդ հարկաբաժնի քարերից պահպանվել են լուսամուտների կամարաղեղների առանձին քարերը, նիստերի եզրերը ձևավորող որմնասյուների քարերը, քիվերի քարերը և այլն: Թմբուկից պահպանվել են ընդամենը մի քանի քար՝ արտաքին նիստերի եզրամասերի քարերը և շրջանաձև քիվի քարերը: Տաճարի փլատակներում պահպանվել են բազմաթիվ կղմինդրներ, որոնց մի մասի վրա առկա է կրաբետոնի հետ ամրացվող երկաթե գամերի համար արված անցքերը:

Այս պայմաններում Ջվարթնոցի ուսումնասիրությունը, որը հայտնի դառնալուց հետո անմիջապես իր վրա բևեռեց մի շարք հետազոտողների ուշադրությունը, անշուշտ, զգալի դժվարություններ էր հարուցում: Բանն այն է, որ ոչ միայն անհայտ էին մնում տաճարի վերին հարկաբաժինները (ինչպես կտեսնենք, տարածայնություններն առավելապես վերաբերում են կառուցվածքի հենց այս մասերին), այլև առեղծվածային էր թվում նույնիսկ առաջին հարկաբաժնի ծածկի հարցը՝ ներքին տետրակոնիսի և արտաքին բոլորածն պատի ընդհանուր ձևերի խիստ անհամապատասխանության հետևանքով: Եվ իսկապես. ինչպես էր ծածկվել օղակաձև շրջասրահը, ինչպիսի ծավալային լուծում ուներ տաճարն ընդհանրապես: Ահա այս հարցերին չի կարելի անդրադառնալ՝ չքննելով տաճարի հետա-

գոտության պատմությունը, որովհետև միայն այդ դեպքում է կարելի պարզել նրա հնարավոր հորինվածքը, գտնել նրա հիմնական տարածական լուծումը, առանց որի պարզապես անհնարին է որոշել այս նշանավոր կառույցի տեղն ու նշանակությունը հայկական վաղմիջնադարյան ճարտարապետության մեջ ընդհանրապես:

* * *

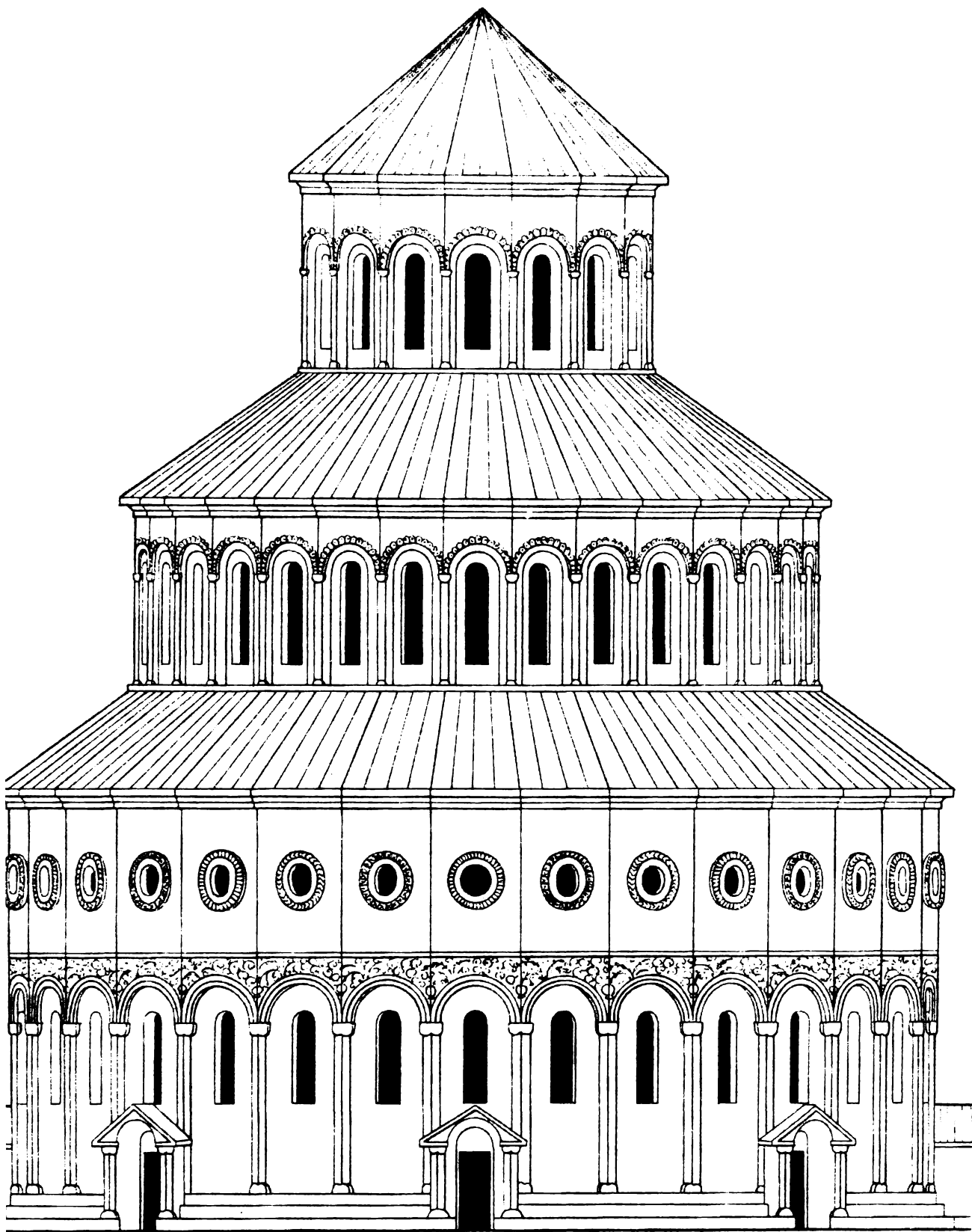
Զվարթնոցի գիտական ուսումնասիրության հետ անբախտելիորեն կապված է Թորոս Թորամանյանի անունը: Նա էր, որ անծամբ մասնակցեց պեղումներին, փրկեց շատ բեկորներ անճարակ պեղողների ձեռքից և, դեռևս պեղումները չավարտած, կազմեց տաճարի վերակազմության իր նախագիծը: Թորամանյանն առաջինն էր, որ ցույց տվեց, թե ինչպես էին համակերպվել ներքին տետրակոնիսը և արտաքին բոլորածն պատը, և ինչպես էր Զվարթնոցի ճարտարապետը լայնաթռիչք կամարներ ձգել յուրաքանչյուր մույթի հետևում դրված առանձին կանգնած սյուներից մինչև աբսիդների կենտրոնները և այդ ութ կամարների միջոցով ստացվող շրջագծային հենարանի վրա դրել օղակաձև թաղի՝ դեպի ներս նայող կրունկը: Այժմ ամեն ինչ պարզ է, հասկանալի, թվում է, որ այլ կերպ չէր էլ կարող լինել: Սակայն Թորամանյանն էր, որ կարողացավ հենց նոր պեղված հուշարձանի փլատակների մեջ հայտնաբերել ոչ մի այլ հուշարձանում իրեն զուգահեռը չունեցող այդ արտակարգ համարձակ կոնստրուկցիան, գտնել Զվարթնոցի եռահարկ հորինվածքի վերակազմության բանալին:

Թորամանյանի կարծիքով, օղակաձև սրահը ունեցել է նաև երկրորդ հարկ, որը բացվածքների միջոցով հաղորդակցվել է տաճարի ինտերյերի հետ և լուսավորվել բոլորածն լուսամուտների միջոցով: Նրա գծագրերում հանդիպում ենք վերնահարկի երկու տարբերակի: Մի դեպքում այն սյունազարդ է և տաճարի ինտերյերի հետ կապվում է բաց կամարաշարի միջոցով, իսկ մյուս դեպքում նրա պարագծով ձգվում են մեծ

սեգմենտաձև սենյակներ: Այս վերջին տարբերակը տեսնում ենք նաև ավելի ուշ կատարված Գազկաշենի վերակազմության նախագծում:

Ինչ վերաբերում է երկրորդ հարկաբաժնին, ապա այստեղ ներսի քառակոնիս կոմպոզիցիան շրջապատված է բոլորածն պատով, որի մեջ էլ բացված են արտաքին ճակատի 32 լուսամուտները: Թորամանյանի կարծիքով, թմբուկը ունեցել է 16 միստ, և մշակված է եղել խուլ կամարաշարով: Գմբեթը արտաքինից նա պատկերել է կոնաձև, թեև տեքստում նշում է, որ գմբեթը եղել է կղմինդրածածկ, և ունեցել է սֆերիկ եզրաձև:

Թորամանյանի վերակազմության այս նախագիծը սկզբում մեծ վեճեր առաջացրեց, սակայն դրանք հիմնականում դադարեցին, երբ 1905թ. Ն.Մառի կողմից Անիում հայտնաբերվեց Գազկաշենի մոդելը, որի ընդհանուր ձևերը համընկան Զվարթնոցի՝ Թորամանյանի վերակազմության հետ: Ավելի ուշ վեճերը կրկին բորբոքվեցին: Եվ իսկապես, թե՛ Զվարթնոցի, թե՛ Գազկաշենի փլատակներում այդպես էլ չհայտնաբերվեց վերնահարկ տանող աստիճանի և ոչ մի հետք, իսկ երկրորդ հարկաբաժնի 32 լուսամուտներից (Գազկաշենում՝ 36) ինտերյերները կարող են լուսավորել միայն 12-ը: Եվ եթե Թորամանյանը սկզբնական շրջանում (1905թ.) ենթադրում էր, որ արևելյան ուղղանկյան հավելվածում են տեղավորված եղել վերնահարկ տանող աստիճանները, որովհետև, ինչպես իրավացիորեն նշում է նա, տաճարի մեջ չկա և ոչ մի այլ հնարավորություն աստիճաններ դասավորելու համար, արդեն 1906թ. նա փոխում է իր կարծիքը. արևելյան այս հավելվածքը համարելով ավանդատուն, դեպի վեր տանող աստիճանների տեղաշինման հարցը թողնում է բաց: Այս հարցում, անշուշտ, էական նշանակություն է ունեցել Գազկաշենի հայտնաբերումը, որտեղ ոչ մի նման ուղղանկյուն հավելված չկա և տաճարի արևելյան պատին հաված փոքրիկ ավանդատունը ժամանակակից չէ տաճարին, այլ կցվել է հետագայում: Այն հանգամանքը, որ Թորամանյանը նույնիսկ իր վերջին շրջանի հոդվածներում հարցականի տակ էր դնում



Աղ.25. Զվարթնոցի արևմտյան ճակատը (վերակազմություն Թ.Թորամանյանի)

Զվարթնոցի աստիճանների տեղաբաշխումը և թողնում հետագայում պարզելուն, բնավ էլ պատահական չպետք է համարել: Իսկապես, եթե վերնահարկ տանող աստիճանները տեղավորված են եղել ուղղանկյուն հավելվածքում, ապա ո՞ր են նրանց հիմքերը. չէ՞ որ մոտ 12 մետր բարձրություն ունեցող քարե աստիճանները պիտի ունենային համապատասխան հիմքեր, և դրանք չէին կարող անհետ կորչել, չթողնելով ոչ մի հետք: Իսկ ենթադրել, որ ի հակադրություն հայկական ճարտարապետության դարավոր ավանդույթների, երբ նույնիսկ երկրորդական հուշարձաններում աստիճանները արվում էին քարից, այստեղ՝ Զվարթնոցում, աստիճանները եղել են փայտից, անհիմն կլիներ:

Սիրիական, բյուզանդական հուշարձաններում վերնահարկեր տանող աստիճանները կապիտալ կառուցվածքներ են, որպես կանոն, տեղավորված տաճարի արևմտյան մուտքի երկու կողմերում: Հայկական հուշարձաններում նույնիսկ ավանդատներ տանող աստիճանները (որտեղ պետք է բարձրանային ամենաշատը 3-4 մարդ) դարձյալ արվում են քարից, և մենք չենք կարող նշել թեկուզ երկրորդական, ամենափոքր հուշարձան, որտեղ աստիճանները լինեին փայտից: Ինչպես Թորամանյանն է ասել, «այդ տեսակ հսկա շենքի մը ճարտարապետը, որ հանճարի թռիչքներ ունեցեր է, որ գիտցեր է ամեն բան անմնամ վայելչությամբ, հիանալի պատշաճությամբ և հազվագյուտ նրբամտությամբ հղանալ, դասավորել և զարդարել, մի՞թե կարող էր շարժական սանդուխով մը բարձրանալու հասարակ և գռեհիկ միջոցին դիմել: Այս ենթադրությունը պարզապես նախատական կգտնեն այդ մեծ արվեստագետի հանճարին համար»¹:

Թ.Թորամանյանի վերակազմության առանձին հանգույցները վեճերի առարկա դարձան դեռևս դարասկզբին, ընդ որում 1907թ. արդեն ճարտարապետ Քրիստափոր Տեր-Սարգսյանը նշում է այդ մասին: Դրանք

են առաջին հարկաբաժնի վրա ենթադրվող վերնահարկը (ուր չի տանում և ոչ մի աստիճան) և երկրորդ հարկաբաժնի ռոտոնդաձև հորինվածքը, որի վրա բացվող 32 լուսամուտներից միայն 12-ն են լուսավորում տաճարը, իսկ մնացած 20-ը. բացվում են անկյուններում ստացվող նեղ, անօգտագործելի տարածություններում: Գազկաշենի պեղումները, ձեռնարկված Մառի կողմից 1905թ. Անիում, նույնպես չփոխեցին իրադրությունը: Այս տաճարը ևս չլուծեց վերակազմության մեջ վերը նշված հակասությունները, թեև տաճարի ռոտոնդաձև մոդելի հայտնաբերումը համընկավ Զվարթնոցի՝ Թորամանյանի վերակազմության հետ: Գազկաշենում ևս չկա վեր տանող ոչ մի աստիճան և այստեղ ևս պարզ չէ, թե ինչպես է լուսավորվել տաճարի երկրորդ հարկաբաժինը: Պատահական չէ, որ Թորամանյանը ոչ Զվարթնոցի, ոչ էլ Գազկաշենի վերակազմությունների ոչ մի գծագրում չի նշում այդ աստիճանների՝ նույնիսկ ենթադրյալ տեղաբաշխումը, և Գազկաշենի վերակազմության մեջ ևս նույնությամբ պահպանվել է երկրորդ հարկաբաժնի լուսամուտների նույն դասավորությունը:

Սրանք հարցեր էին, որոնք չէին կարող աննկատ մնալ ուսումնասիրողների աչքից. նույն Ն.Մառը, որն առանձնակի հետաքրքրվում էր զվարթնոցատիպ տաճարներով և ինքն էր 1906թ. առաջին անգամ հրատարակել Գազկաշենի Թորամանյանի վերակազմությունը, 1915թ. գրում է, որ տաճարի փլատակները դեռևս սպասում են մի նոր, բոլորի համար ընդունելի վերակազմության նախագծի:

1918թ. այս հարցերին ավելի հանգամանորեն անդրադարձավ Յ.Ստրժիգովսկին: Վիճարկելով վերնահարկի գոյությունը, նշելով որ այն միանգամայն խորթ է հայկական ճարտարապետությանն առհասարակ, նա, առանձնակի կանգ առնելով վերնահարկի գոյության միակ հնարավոր կռվանի՝ կլոր լուսամուտների վրա, գրում է, որ «նրանք կարող էին հավասարեցնել արտաքին հարդարանքի և ներքին ճարտարապետական

¹ Թ.Թորամանյան, *Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, հ. առաջին, էջ 149*:

ծների բարձրությունների միջև եղած տարբերությունները»։ Իր կարծիքը հիմնավորելու համար նա բերում է օրինակներ (Թալին, Բագարան) և ցույց տալիս, որ VII դարում հուշարձանների վերին մասերում կլոր լուսամուտների օգտագործումը բնավ էլ եզակի երևույթ չէր։

Հետագայում Ջվարթնոցին անդրադարձավ Ա.Վ.Կուզնեցովը, որը համաշխարհային ճարտարապետության առավել նշանավոր կոթողների վերլուծության հետ միասին վերլուծում է նաև Ջվարթնոցը։ Նա ևս, ըստ էության, հանգում է նույն եզրակացությանը, նշելով որ Թորամանյանի նախագծում բաց է մնացել վերնահարկի հարցը, և երկրորդ հարկաբաժնի քառաթև հորինվածքը շրջանցող բոլորածն պատը՝ նրա վրա բացվող կեղծ լուսամուտներով, ոչ միայն ավելորդ է կոնստրուկտիվ տեսակետից, այլև վտանգավոր, որովհետև կառաջացներ առանձին կանգնած սյուների կործանիչ գերլարում։ Ելնելով այս ամենից՝ նա առաջարկում է Ջվարթնոցի վերակազմության իր ուրվանկարը՝ երկրորդ հարկաբաժնի քառաթև հորինվածքով հանդերձ։

Այսպիսով, ակնհայտ է դառնում, որ վեճերը, ծավալված ավելի քան կես դար առաջ, չդադարեցին նաև հետագայում, և յուրաքանչյուր ուսումնասիրող, որը զբաղվել է Ջվարթնոցով, ձգտել է որևէ կերպ լուծել այն հակասությունները, որոնք առկա էին Թորամանյանի նախագծում²։

² Ժամանակին Ջվարթնոցին են անդրադարձել նաև Ռ.Ադաբաբյանը, որը կասկածի տակ էր առնում Թորամանյանի վերակազմության՝ խիստ դեպի վեր ծգված համաչափությունները, և Ն.Մ.Տոկարսկին, որը վիճարկում էր վերնահարկի կոմպոզիցիան։

Երկրորդ հարկաբաժնի այս հակասության հետ բախվեցին Կ.Ղաֆադարյանը և Գ.Քոչոյանը, երբ իրականացվում էր Հայաստանի Պետական պատմական թանգարանի Ջվարթնոցի մոդելը։ Նրանք ևս չէին կարող թույլ տալ կեղծ լուսամուտների առկայությունը, և հոծ որմնածքով լցրեցին երկրորդ հարկաբաժնի անկյունային հատվածները, փակեցին անկյունագծային ուղղությամբ տեղավորված լուսամուտները՝ ստեղծելով փաստորեն երկրորդ հարկաբաժնի

Ցավոք, մեզ չեն հասել Թորամանյանի բոլոր գծագրերը։ Այս պայմաններում առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում նրա՝ ցածրանիստ համաչափություններ ունեցող տարբերակը, որից մեզ է հասել ճակատի գծագրի լուսանկարը։ Դժվար չէ կռահել, որ վերակազմության այս տարբերակը կարող էր ստացվել միայն երկու դեպքում. կամ այստեղ բաց էին թողնվել կրկնակի կորության կամարները (որոնք, ի դեպ, կազմում են Ջվարթնոցի վերակազմության հիմքը), կամ, և որը ավելի տրամաբանական է, Թորամանյանը թերևս ունեցել է մի տարբերակ ևս, որտեղ բնավ չի եղել վերնահարկը։ Բացի ճակատի գծագրից, այս համաչափություններն ունի Թորամանյանի ամենավերջին վերակազմությունը՝ 1911թ. հրատարակված տաճարի մոդելը։

Այսպիսով, հավանական է, որ, ինչպես հայկական միջնադարյան այլ հուշարձաններում, այնպես էլ Ջվարթնոցում, չի եղել վերնահարկ³։ VII դարի հայկական ճարտարապետական մշակույթը գտնվում էր ընդհանուր ճարտարապետական մտքի զարգացման առաջավոր դիրքերում և նույն խնդիրները, որոնք ծառացել էին սիրիական և բյուզանդական ճարտարապետների առջև հատկապես լայնածավալ կենտրոնագմբեթ հորինվածքների մշակման բնագավառում, մտահոգում էին նաև հայ ճարտարապետներին։ Ջվարթնոցի ճարտարապետին, անշուշտ, լավ հայտնի էին և՛ Սելևկիան, և՛ Բոսրան, և՛ Ռավեննան։ Սակայն նա չգնաց բյուզանդական ձևերի ընդօրինակման

միանգամայն նոր հորինվածք ռոտունդաձև եզրագծի պահպանման պայմաններում։ Տ.Մարությանը փորձում է արդարացնել անկյունային մասերի կեղծ լուսամուտների գոյությունը, պատկերելով այդ հատվածները որպես երրորդ հարկի (20 մետր բարձրության վրա գտնվող) վերնահարկի լուսամուտներ, ուր բարձրացել են դարձյալ փայտե, սակայն այս անգամ արդեն պտուտակավոր աստիճաններով (Տ.Մարության, *Ջվարթնոց և զվարթնոցատիպ տաճարներ*, Երևան, 1963, էջ 43)։

³ Ս.Խ.Մնացականյան, *Ջվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները*, Երևան, 1971, էջ 88։

ճանապարհով, մշակեց իր երկրին, իր ազգային ճարտարապետական մշակույթին հարազատ ձևեր՝ լիովին հրաժարվելով բյուզանդական ճարտարապետության համանման հորինվածքների այնպիսի օրգանական մասերից, ինչպիսիք էին վերնահարկերը: Այս հարցում, անշուշտ, նշանակություն են ունեցել ոչ միայն ազգային խառնվածքն ու սոցիալ-քաղաքական նախադրյալները (Բյուզանդիայում վերնահարկերը սովորաբար նախատեսվում էին բարձրաստիճան ավագանու համար), այլև կոնստրուկտիվ հարցերը:

Անցնենք Ջվարթնոցի վերակազմության մյուս հանգուցային հարցին՝ երկրորդ հարկաբաժնի ընդհանուր հորինվածքին: Վերը նշվեց, որ վերնահարկի հետ միասին տաճարի հենց այս մասն էր, որ մեծ վեճերի առարկա էր դարձել: Բանն այն է, որ տաճարի երկրորդ հարկաբաժնի հիմնական մասը հանդիսացող քառաթև աբսիդների շարունակությունը կազմող հատվածը թորամանյանի վերակազմության մեջ շրջապատված է բազմանիստ շրջանաձև մի պատով, որը անկյունագծային ուղղություններում առաջացնում է ութ եռանկյուն՝ սեզմենտաձև անօգտագործելի տարածություններ: Նրանց մեջ էլ բացվում են այդ պատի վրա տեղավորված 32 լուսամուտներից 20-ը: Ամբողջ հայկական ճարտարապետության մեջ չենք կարող նշել ոչ մի կեղծ, ոչինչ չլուսավորող, աննպատակ լուսամուտ, ոչ մի բացվածք կամ ծավալ, արված միայն դեկորատիվ նպատակներով: Հայկական ճարտարապետությունը աչքի է ընկնում կոնստրուկտիվ հարցերի լուծման արտակարգ հստակությամբ և այստեղ երբեք կանխամտածված ձևը չի գերշիխում հորինվածքի ֆունկցիոնալ տրամաբանության վրա: Այս պայմաններում պատահական չէ, որ հետազոտողները ուղիներ են որոնել դուրս գալու ստեղծված իրադրությունից:

Առաջարկված տարբերակներում (Կ.Ղաֆադարյան, Գ.Քոչոյան և Տ.Մարության) հիմնական դժվարությունները առաջանում են երկրորդ հարկաբաժնի ռոտոնդաձև պատի և հատկապես նրա վրա եղած բազմաթիվ

լուսամուտների պահպանման ցանկությունից: Այս առումով հետաքրքիր է այն ուղղությունը, որը ելնում է հենց այդ, ֆունկցիոնալ տեսակետից ավելորդ պատի վերացման դրույթից: Ա.Վ.Կուզնեցովի առաջարկած տարբերակը, թերևս, առավել կոնստրուկտիվն է բոլոր առաջարկությունների մեջ, թեև չի կարելի ժխտել այն որոշակի դժվարությունները, որը առաջանում է տաճարի ծավալատարածական հորինվածքում առաջին հարկաբաժնի ռոտոնդաձև լուծման և երկրորդ հարկաբաժնի քառաթև կոմպոզիցիայի համակերպման հարցում: Այդ դրույթներն իրենց զարգացումն են գտել մեր վերակազմության առաջին տարբերակում⁴: Այս նախագծում տաճարի երկրորդ հարկաբաժինը կազմում է առաջին հարկաբաժնի ներքին տեսրակոնիսի անմիջական շարունակությունը, և դրսում նրա չորս աբսիդներն էլ դրսևորվում են իրենց կոնստրուկտիվ ձևերի ամբողջ հստակությամբ:

Ինչ վերաբերում է թմբուկին, ապա հայտնաբերվեցին նաև նրա քարերը. նա ունեցել է 12 նիստ, իսկ անկյունային մասերը, հավանաբար, ձևավորված են եղել եռանկյունաձև խորշերով, հար և նման Մաստարայի և Գառնահովիտի թմբուկների խորշերին: Գմբեթը ծածկված է եղել կղմինդրով:

Մեր կարծիքով միանգամայն հնարավոր է նաև երրորդ տարբերակը, որտեղ մույթերի երկու կողմերում տեղավորված, VII դարում այնքան լավ հայտնի եռանկյունաձև խորշերը հնարավորություն են տալիս ոչ միայն հեռացնել ավելորդ բեռը, այլև հուսալիորեն լուսավորել տաճարը՝ պահպանելով երկրորդ հարկաբաժնի ընդհանուր ռոտոնդաձև հորինվածքը⁵:

Ավարտելով Ջվարթնոցի ճարտարապետական հորինվածքի ուսումնասիրության պատմության տեսությունը, որը այնքան անմիջականորեն առնչվում է նշանավոր կոթողի ծավալային կերպարի պատկերման

⁴ Ա.Խ.Մնցականյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 81-105:

⁵ Նույն տեղում, գծ. 30:

հետ, կարող ենք նշել, որ Ջվարթնոցը մի նոր էջ բացեց հայ ճարտարապետության պատմության մեջ, և նրա վերակազմության նախագիծը, կազմված մեծանուն գիտնական թորոս թորամանյանի կողմից, առաջին անգամ գիտական հասարակության առջև դրեց այդ նշանավոր տաճարի պատկերը: Սակայն, դժբախտաբար, շատ քիչ բան է մնացել տաճարից, հատկապես նրա վերին հարկաբաժիններից: Եվ պատահական չէր, որ թորամանյանի վերակազմության մեջ որոշ հանգույցներ մնացին չլուծված. նա մինչև իր կյանքի վերջը անընդհատ պրպտումներ էր կատարում, նորանոր փաստեր որոնում: Այդ հանգույցները վեճերի առարկա դարձան և դրանց անդրադարձան բոլոր նրանք, ովքեր քիչ թե շատ հիմնավոր կերպով զբաղվեցին Ջվարթնոցով: Եղան թերևս և դեմ կարծիքներ, հրապարակվեցին այդ հանգույցների մշակման մի շարք նախագծեր: Սակայն պետք է ասել, որ տաճարի վերին հարկաբաժիններն ընդհանրապես և երկրորդ հարկաբաժնի հորինվածքը հատկապես պարզապես հնարավոր չէ լուծել փաստագրական ճշտությամբ, անվերապահորեն մշակված ձևերով: Այս մասերի հազարավոր քարերից պահպանվել է ընդամենը երկու տասնյակ քար և առաջադրված բոլոր նախագծերն էլ որոշ առումով չեն անցնում ենթադրությունների շրջանակներից: Սակայն այս նախագծերի առկայությունը չի բացառում նորանոր հետազոտությունների հնարավորությունը, նոր տարբերակների մշակումը, և կասկած չի կարող լինել, որ Ջվարթնոցը դեռևս երկար տարիներ կմնա հայկական ճարտարապետության գիտական հետազոտությունների առարկա:

ԻՇԽԱՆԻ ՏԱՃԱՐԸ

Պատմական Հայաստանի Տայք նահանգի Իշխան բնակավայրում (այժմյան Թուրքիայի տարածքում), որը Ներսես Գ-ի տոհմային ոստանն էր (այսօր էլ նույն այդ տեղում պահպանվել է նույնանուն բնակավայրը, սակայն արդեն ամբողջովին թուրք բնակչությամբ), վեր է խոյանում մի ուշագրավ

եկեղեցի, կառուցված հին հայկական տաճարի փլատակների վրա:

Այդ հին կառույցից մեզ է հասել արևելյան աբսիդի կամարաշարը միայն՝ իր ոլորագարդ խիստ ուշագրավ խոյակներով: Այն ինչ պահպանվել և մեզ է հասել Ներսես կաթողիկոսի երբեմնի հոյակապ տաճարից, որի վրա էլ IX դարում վրաց վերաբնակիչները, երբ երկրամասն արդեն Վրաստանին էր անցել, կառուցեցին մի նոր եկեղեցի և իբրև մեծ սրբություն, որպես նորակառույց եկեղեցու աղոթարան, պահպանեցին ներսեսաշեն եկեղեցու աբսիդը՝ իր սյունագարդ, Ջվարթնոցի սյունաշարերն հիշեցնող կամարաշարով:

Տաճարի կառուցման պատմությունը հայտնի դարձավ այն բանից հետո միայն, երբ Ն.Մառը հրատարակեց վրաց հեղինակ Գեորգի Մերչուլի «Գրիգոր Խանձթեցու վարքը» աշխատությունը, որտեղ նկարագրվում է, թե ինչպես այստեղ, ներսեսաշեն այս տաճարում, որը «երկար տարիներ այրիացած էր», նոր եպիսկոպոս է կարգվում, նոր պաշտամունքային կենտրոն հիմնվում, և այդ ամենը, ինչպես Մերչուլն է ասում. «Երանելի Ներսես կաթողիկոսի նստավայրում»⁶: Մասնագիտական գրականության մեջ այն կարծիքն է տարածված, որ Ներսեսն, իբր, այս տաճարը կառուցել էր Տայոց եպիսկոպոս եղած Ժամանակ և այսպիսով, իբր, Իշխանում պետք է տեսնել Ջվարթնոցի նախատիպը: Նման կարծիքը իր հիմքում չունի ոչ մի իրական փաստ: Մեր ուսումնասիրություններից գալիս ենք այն եզրակացության, որ Իշխանի տաճարը կառուցվել է ոչ թե VII դարի 30-ական թվականներին, այլ շատ ավելի ուշ, այն վեց տարիների ընթացքում (653-659), երբ Ներսես կաթողիկոսը քաղկեդոնականություն ընդունելու հետևանքով հալածվեց և քաշվեց իր տոհմական ոստանը: Թերևս այս էր պատճառը, որ Գրիգոր Խանձթեցին այդպիսի մեծարանքով է խոսում Ներսեսի մասին, լավ իմանալով նրա քաղկեդոնական լինելը, անչափ փառա-

⁶ Н.Я.Март. Георгий Мерчул. Житие св. Григория Хандзтийского, СПб, 1911, VI, с. 107.

բանելով այն տաճարը, որը կառուցվել էր որպես քաղկեդոնական կենտրոն: Այս պայմաններում պատահական չէ, որ նահանգի նոր եպիսկոպոս Սաբան ակնածանքով է վերաբերում Ներսեսաշեն տաճարին և պահպանում նրանից այն ամենը, ինչ հնարավոր էր պահպանել ներառելով նորակառույց տաճարի մեջ: Իսկ այդ տաճարի կառուցմանը նախորդել էին մի շարք դրամատիկական դեպքեր: Երբ 652 թվականին բյուզանդական Կոստանդ Բ կայսրը քսան հազարանոց բանակով Հայաստան է մտնում ու սկսում ավերել արևմտյան նահանգները, նրան ընդառաջ են գնում Ներսես կաթողիկոսն ու որոշ նախարարներ: Գալով Դվին՝ նա հավատի միասնություն է պահանջում, անշուշտ խոստանալով պաշտպանել երկիրը արաբներից: Սակայն Թեոդորոս Ռշտունին արաբների օգնությամբ դուրս է մղում բյուզանդական զորքերը, և Ներսեսը պատսպարվում է Կոստանդնուպոլսում: Այստեղ նրան լավ ընդունում են և, զգալի միջոցներ տրամադրելով, արձակում իր հայրենի երկիրը՝ Տայք:

Օժանդակելով Ներսեսին իր հայրենի բնակավայրում մի նոր եկեղեցի կառուցելու գործում, կայսրությունը, անշուշտ, հեռու գնացող նպատակներ էր հետապնդում և, ամենայն հավանականությամբ, հույս ուներ Տայքի նոր հոգևոր կենտրոնը ելակետ դարձնել քաղկեդոնականության տարածման համար:

Ահա այս պայմաններում թվում է, բնավ էլ պատահական չէր, որ Իշխանում կրկնվեցին (թեև համեմատաբար ավելի համեստ չափերով) Ձվարթնոցի ձևերը, որի շինարարությունը այդ պահին շարունակում էր Ներսեսի փոխանորդը՝ Անաստաս Ակոռացին:

Դժբախտաբար, Իշխանի տաճարից պահպանվել է միայն արևելյան աբսիդի կամարաշարը, և այս հանգամանքը խիստ մեծ դժվարություններ է ստեղծում տաճարի սկզբնական կոմպոզիցիայի վերակազմության համար: Ձվարթնոցի ճարտարապետական մտահղացման յուրահատուկ կողմերից մեկն էր նաև արևելյան աբսիդի խուլ պատի առկայությունը, մի բան, որ չենք տեսնում նրանից հետո նույ-

նատիպ և ոչ մի այլ եկեղեցում, այդ թվում նաև Իշխանում:

Իշխանի աղոթարանի բաց կամարաշարը, անկասկած, արված է եղել ժամասացությունը լսելի դարձնելու նաև նրանց, ովքեր, տեղ չգտնելով տաճարի արևմտյան մասում, ստիպված հավաքվում էին այստեղ, աբսիդի հետևում: Պարզ է դառնում, որ այստեղ գործ ունենք ոչ թե Ձվարթնոցի պես յուրօրինակ մի կոմպոզիցիայի հետ, որտեղ ծիսական արարողություններում այնքան նշանակալից տեղ էր գրավում կենտրոնական սրբարանը, այլ մի սովորական եկեղեցու հետ, որտեղ հիմնականը արևելյան աբսիդն էր, և արվում էր ամեն ինչ, որպեսզի այցելուները կարողանային ունկնդրել այնտեղ կատարվող ծիսակատարությունը:

Իշխանի տաճարը աչքի է ընկնում կոնստրուկտիվ հարցերի յուրահատուկ լուծումներով և այն բնավ էլ Ձվարթնոցի կրկնօրինակը չէ: Իշխանում, ի տարբերություն Ձվարթնոցի, սյունաշարերն ինքնին արդեն լրիվ կիսաշրջան են կազմում, և եզրային սյուներից դեպի մույթերը ձգվող կամարների առկայությունը կասկած չի թողնում, որ այժմյան բազմանիստ մույթերի տեղում հնում ևս, անշուշտ, մույթեր են եղել, որոնց վրա էլ հենվել են աբսիդներից ելնող կամարները: Հասկանալի է, որ միայն առանձին կանգնած ոչ մեծ մույթերը չէին կարող ապահովել կառուցվածքի կոնստրուկտիվ ամրությունը և աբսիդի ճակատային կամարի հակազդումները պետք է չեզոքացվեին համապատասխան հենարաններով: Այս պայմաններում միակ տրամաբանական լուծումը կլինեին աբսիդի եզրային սյուների հանդեպ պատերի փոխուղղահայաց հատվածներ տեղավորելը, ինչպես այդ տեսնում ենք Բագարանում: Թերևս այդպիսի պատերի գոյության մասին են վկայում այժմյան եկեղեցու արևմտյան մույթերի մոտ եղած ուղղանկյուն պատերի հատվածները, որոնք ամենայն հավանականությամբ բարձրացվել են հին պատերի հիմքերի վրա: Դժվար չէ տեսնել, որ վերակառուցողները փաստորեն պահպանել են հին կոնստրուկտիվ սիստեմը: Կենտրոնական

մույթերի և պատերի ուղղանկյուն հատվածների հետ մեկտեղ օգտագործելով վերջիններիս հիմնապատերը, նրանց վրա բարձրացրել են նոր մույթեր և նոր պատեր: Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ Իշխանում սյուների և սյունաշարի համաչափություններն ընդհանրապես չատավելի նրբագեղ են, սլացիկ, քան այդ տեսնում ենք Ձվարթնոցում: Այդ ակնհայտ է սյուների բոլոր ձևերում, նույնիսկ դրանք միացնող կամարների ձևերում, որոնք զգալիորեն թեթև են, և այստեղ չկան Ձվարթնոցի խոյակների վրա դրվող անկյունային ուժեղ, միակտուր սեղանաձև քարերը:

Դժվար է որևէ բան ասել կառուցվածքի ծավալային ձևերի մասին: Այս հարցում ուշագրավ են անկյունային մույթերը, որոնք երկրորդ հարկաբաժնում, ամենայն հավանականությամբ, քառակուսի սնամեջ ծավալներ էին, և դրանց օրինակով էլ հետագայում արվել են Բանակի տաճարի մույթերը: Սակայն եթե Բանակի ընդհանուր հորինվածքի ակունքների բացահայտման գործում ելակետ կարող է լինել Իշխանի տաճարը, ապա նույն Բանակը իր հերթին հնարավորություն է տալիս պարզել հենց իր, Իշխանի տաճարի մի շարք կարևոր տարրեր: Դժվար չէ տեսնել, որ Իշխանի նրբագեղ սլացիկ սյուները պարզապես չէին կարող իրենց վրա կրել այնպիսի լայնաթռիչ, կրկնակի կորության կամարներ, ինչպես տեսնում ենք այդ Ձվարթնոցում: Ինքնին հասկանալի է, որ ճարտարապետը պետք է ձգտեր որևէ կերպ փոքրացնել այդ կամարների թռիչքները, թեթևացնել աբսիդների կենտրոնական սյուների վրա ընկնող բեռը: Ահա այդ էլ տեսնում ենք Բանակում, որտեղ մույթերի հետնամասում տեղավորված հզոր, առանձին կանգնած սյուները փոխարինված են բոլորածն պատի՝ զգալի չափեր ունեցող հատվածներով, վերջիններս շրջանցում են սնամեջ մույթերը, մեծապես փոքրացնում կրկնակի կորություն ունեցող կամարների թռիչքները: Բոլոր հիմքերն ունենք ենթադրելու, որ նույն այս ձևով լուծված են եղել Իշխանի տաճարի կոնստրուկտիվ, այս ամենապատասխանատու հանգույցները: Այսպիսով, ակնհայտ է դառնում,

որ Իշխանի տաճարն ինքնին Ձվարթնոցի պարզ ընդօրինակությունը չէր, և կառուցողներն արել են ամեն ինչ պարզեցնելու քարային կոնստրուկցիաները, հարմարեցնելու դրանք համեմատաբար փոքրածավալ այս հորինվածքին:

Նույնը կարելի է ասել նաև մեզ հասած ճարտարապետական ձևերի մասին: Ո՛չ խոյակները, ո՛չ էլ խարիսխները նույնությամբ չեն կրկնում Ձվարթնոցի ձևերը, թեև այստեղ ևս ակնհայտ են որոշակի ընդհանրություններ: Սակայն ակնհայտ են նաև որոնումները, որոնք այնքան բնորոշ էին Իշխանի տաճարի ճարտարապետի ստեղծագործական խառնվածքին. նա համարձակորեն մշակում է նորը՝ պարզապես չցանկանալով կրկնել արդեն հայտնի լուծումները:

ԲԱՆԱԿ

Պատմական Հայաստանի Տայք նահանգի Բերդաց Փոր գավառում (այժմյան Թուրքիայի տարածքում, Կարսից 65 կմ արևմուտք) գտնվում են զվարթնոցատիպ տաճարի ավերակներ, որոնք ուսումնասիրվել և չափագրվել են XIX դ. վերջին – XX դ. առաջին տասնամյակում ու հրատարակվել 1909թ.:

Հուշարձանը կարևոր տեղ է գրավում վաղ միջնադարի շրջանց սրահով տեսրակոնիսների շարքում (Ձվարթնոց, Իշխան, Լյակիթ), առաջին հերթին, իր համեմատաբար լավ պահպանվածությամբ. XIX դ. դեռևս կանգուն է եղել նրա գմբեթը (այսօր պահպանված են նրա աբսիդներից մեկը և օղակաձև պատի մեծ մասը): Տաճարն ավերվել է 1870-ական թթ.՝ ռուս-թուրքական պատերազմի ժամանակ, երբ թուրքերն այն վերածել էին բերդի՝ նրա ամբողջ պարագծով առաջին հարկի շրջանաձև պատի վրա ավելացնելով նոր պատ՝ հրակնատներով:

Ըստ վրացական պատմական աղբյուրների, Բանակի (վրացերեն՝ Բանայի) տաճարը կառուցել է Ադարնասե Կյուրապաղատը (888-923թթ.): Սակայն, ըստ ճարտարապետության պատմության վրացի և հայ մասնագետների մեծ մասի տեսակետի, այս տեղեկությունը վերաբերում է տաճարի վերակառուցմանը, և

իր ճարտարապետական առանձնահատկությունների, Ձվարթնոցի հետ ունեցած հորինվածքային և հարդարանքի ակնհայտ նմանությամբ Բանակի տաճարը թվագրվում է VII դ.:

Բանակ գետակի աջափնյա բուրդակ բլրի վրա կառուցված տաճարը իր հատակագծային և ծավալատարածական հորինվածքով զվարթնոցատիպ է. այն շրջանց սրահի մեջ ներառված տետրակոնխ է՝ դեպի վեր փոքրացող եռաստիճան, գլանաձև ծավալներով:

Բանակի տաճարի մի շարք չափագրություններից ամենահավաստին 1907թ. Ե.Թադաշվիլու գիտարշավի մասնակից ինժեներ-ճարտարապետ Ա.Կալգինինն է, որը հանգամանորեն ուսումնասիրել է հուշարձանը, երբ դեռևս կանգուն էին շրջանց սրահի պատերը, Ավագ խորանը և երկու աշտարականման ծավալները ողջ բարձրությամբ (նրա չափագրական նյութերն այսօր սկզբնաղբյուրի դեր են խաղում):

Բանակի առաջին հարկում, տետրակոնխի չորս անկյունների հզոր մույթերի մեջ խաչվող թաղերով ծածկված, փոքրիկ խորաններով սենյակ-ավանդատներ են տեղավորված: Դրանք եռահարկ են՝ երկրորդ հարկում առանց խորանի, իսկ երրորդում՝ եռանկյունաձև հատակագծով:

Տաճարի չորս աբսիդներն էլ սյունազարդ են՝ երեքը 4-ական սյուներով, իսկ արևելյանը՝ Ավագ խորանը, 6 սյուներով: Աբսիդներն ունեն բավական խոր բեմաներ՝ թաղածածկ ուղղանկյուն մասեր, որոնց հպման անկյունները (գմբեթատակ քառակուսու անկյունները) մշակված են 3/4 շրջանագծի ձև ունեցող խոշոր սյուներով: Տաճարն ունի երեք դուռ (հյուսիսից, հարավից և արևմուտքից)՝ շենքի ճակատներից զգալի առաջացած շքամուտքերով: Շրջանց սրահն արտաքուստ 28 նիստանի է և ունի 5մ լայնություն, որը հետագայում կրճատվել է՝ ներսից թվով 28 հզոր որմնամույթերի և նրանց միջև ձգվող կամարների հավելման հետևանքով: Առաջին հարկում, արևելքից, շրջանց սրահին դրսից

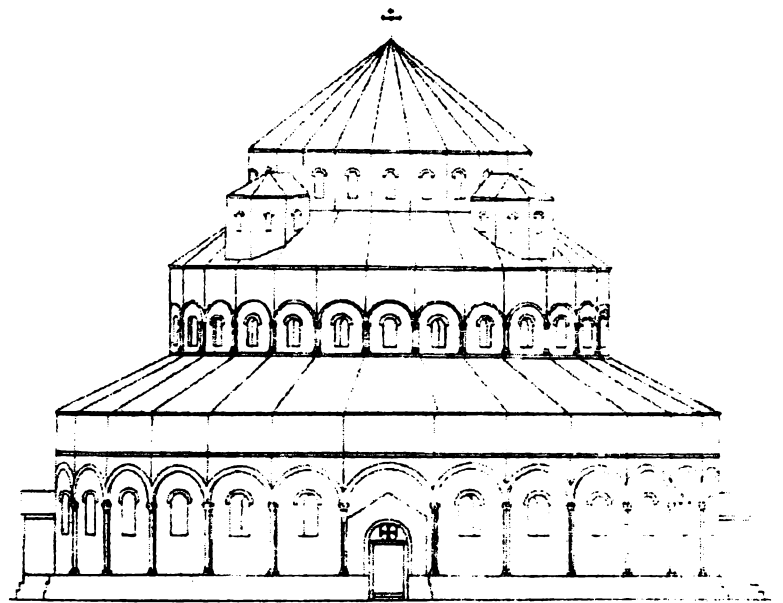
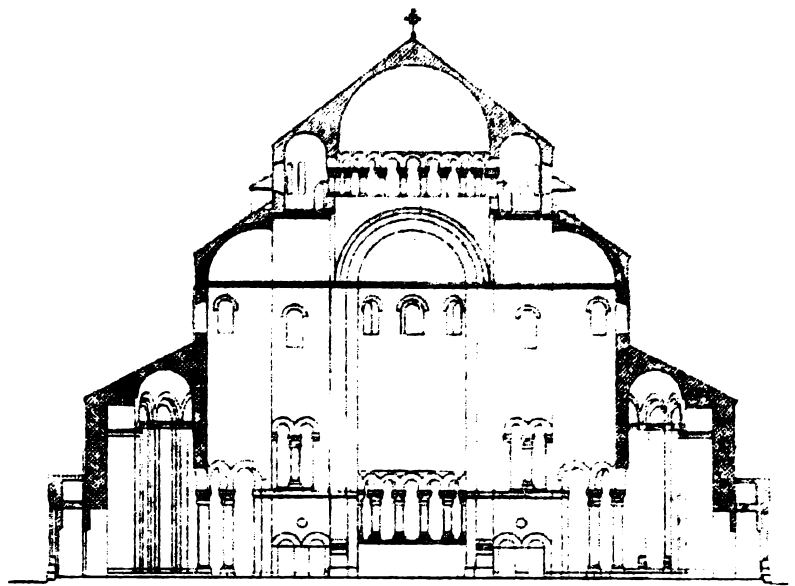
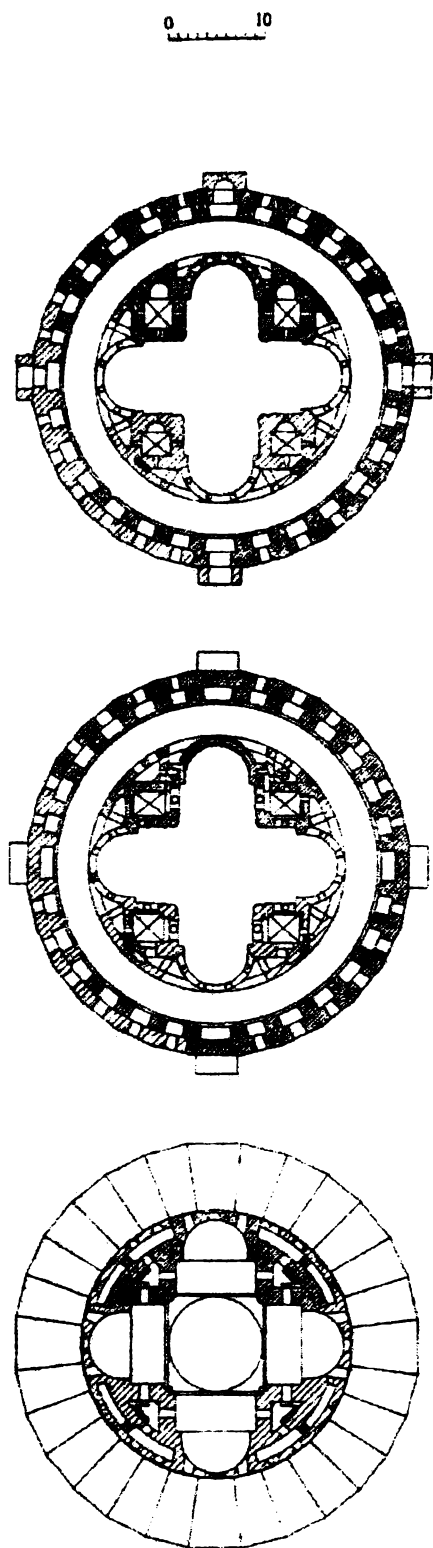
կից է ուղղանկյուն եզրագծի մեջ ներառված փոքրիկ խորան:

Բանակի տաճարը սերտորեն առնչվում է Ձվարթնոցին ոչ միայն հատակագծով և ծավալային ընդհանուր լուծումով, այլև հարդարանքով: Առաջին հարկի արտաքին պատը զարդարված է զույգ կիսասյունիկներով դեկորատիվ կամարաշարով, զվարթնոցյան կամարաղեղներով և նրանց վերևում զարդագոտիով՝ խաղողի որթագալարի մեջ քանդակված ողկույզներով և տերևներով, քիչ ներքև՝ ուժեղ ելուստ ունեցող նոներով:

Կան Բանակի տաճարի ծավալային հորինվածքի վերակազմության մի քանի տարբերակներ⁷: Ա.Կալգինի վերակազմությունը առավել է համապատասխանում փաստական տվյալներին, մանավանդ, եթե նկատի ունենանք, որ նա տեղում հուշարձանն ամենամանրակրկիտ և երկարատև ուսումնասիրողն է եղել: Ըստ Ա.Կալգինի, Բանակի տաճարն ունեցել է Ձվարթնոցի՝ Թ.Թորամանյանի վերակազմությանը խիստ նման արտաքին տեսք, եռաստիճան ուրվագծով: Հիմնական տարբերությունը Բանակում գմբեթի թմբուկին կից չորս փոքրիկ աշտարակաձև ծավալներն են (ինչպես Հռիփսիմեի տաճարում):

Կարևոր է Բանակի ստեղծման ժամանակի և նրա կառուցողի հարցը: Նախապես Բանակի տաճարը, թվագրվելով IX-Xդդ. (երբ Հայաստանի Տայք նահանգում վրացի էթնիկ տարրը գերակշռող էր դարձել), մասնագիտական գրականության մեջ մտավ որպես վրացական ճարտարապետական հուշարձան: Ժամանակի ընթացքում վերանայվեց տաճարի կառուցման ժամանակաշրջանը. ճարտարապետական-գեղարվեստական վերլուծությամբ հիմնավորվեց, որ այն VII դ. կառույց է, սակայն իներցիայով արվեստաբանական գրականության մեջ տաճարը շարունակեց մնալ որպես վրացական հուշարձան, առանց նկատի առնելու, որ մինչև VIII դ. ներառյալ Տայքը վար-

⁷ Տ.Սարության, *Վերակազմության վեց նախագիծ մեկ տաճարի համար*, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1980, N 3, էջ 96-109:



0 10

Աղ.26. Բանակի տաճարի յարուսների հատակագծերը, հյուսիս-հարավ կտրվածքը, արևմտյան ճակատը, (վերակազմություն Ա.Կալգինի)

չաքաղաքական տեսակետից (Մամիկոնյան իշխանական տիրույթ էր), էթնիկ (բնակեցված էր բացառապես հայերով) և կոնֆեսիոնալ առումով (նահանգը Հայ առաքելական եկեղեցու թեմերից մեկն էր և թեմի առաջնորդն էր Ձվարթնոցի և հենց Տայքում զվարթնոցատիպ Իշխանի տաճարի կառուցող Ներսես Գ Շիրարար կաթողիկոսը) զուտ հայկական տարածք էր:

Բանակի տաճարի VII դ. պատկանելը և IX - X դդ. ոչ թե կառուցված, այլ վերակառուցված լինելը հիմնավորեցին վրաց գիտնականները՝ շեշտելով Ձվարթնոցի, Իշխանի, Բանակի ճարտարապետության սերտ կապը և միևնույն շինարարական ժամանակաշրջանին պատկանելը: Գ. Զուրբինաշվիլին գրում է. «Բանակի հորինվածքն անմիջականորեն նմանվում է Ձվարթնոցի հորինվածքին... Եթե սրան ավելացնենք դեկորատիվ տարրերը, ապա կարելի է ընդգծել, որ Բանակի խորանի սյուների խոյակների քանդակները և նրանց ձևը Ձվարթնոցի և Իշխանի խորանների սյուների անմիջական նմանակն են: Տաճարի արտաքին դեկորատիվ կամարաշարի վերևում գտնվող նոճերի եռանկյունաձև զարդաքանդակի մոտիվն ու հորինվածքը, ինչպես և կատարման որակն ու տեխնիկան միանգամայն նման են Ձվարթնոցի նույն հատվածին: Նույն նմանությունն ենք տեսնում բոլորաձև անցնող գոտիների միջև, նույն ձևով մինչև գմբեթակիր կամարներն են բարձրանում կենտրոնական քանակուսին կազմող մույթերի անկյունային կլորացումները, նույն ձևով խաչաթևերի գմբեթարդ վերնամասերը հենվում են գմբեթակիր կամարներին: Այստեղից հետևում է, որ Սումբաթի (վրաց պատմագրի — խմբ.) թողած տեղեկությունը պետք է հասկանալ որպես Մայր եկեղեցու երկրորդ կառուցում, այսինքն՝ վերականգնում... Այս բոլոր տարրերը Բանային որոշակիորեն տանում են դեպի VII դարը, Ձվարթնոցի և Իշխանի անմիջական հարևանությունը»⁸:

⁸ Գ. Զ. Զուրբինաշվիլի, *Վրաց արվեստի պատմություն, հ. 1, Թբիլիսի, 1936 (վրացերեն), էջ 175-176:*

Այստեղից պարզ տրամաբանությամբ հետևում է, որ VII դ. հայկական նահանգ Տայքում, որի եպիսկոպոսը մինչև կաթողիկոս դառնալը Ձվարթնոցը ստեղծող և Իշխանի զվարթնոցատիպ տաճարը կառուցող Ներսես Տայեցին էր, վերջինիցս ոչ հեռու նա կառուցել է նաև զվարթնոցատիպ Բանակի տաճարը:

Բանակի տաճարի ներսեսաշեն լինելու հավանականության մասին գրել է նաև Ա. Կալգինի հետ հուշարձանն ուսումնասիրող և արդյունքները հրատարակող վրաց գիտնական Ե. Թադայշվիլին. «Եթե Բանան VII դարին է պատկանում, այն... պիտի համարվի... նույն Ներսեսի կառուցածը: Ուրիշ որևէ մեկն այդ ժամանակ Տառում (Տայքում — խմբ.) այդպիսի հուշարձան չէր կարող կառուցել»⁹:

Ներսես Գ կաթողիկոսի՝ Տայքում կառուցած Իշխանի և Բանակի տաճարներն ունեն զգալի ընդհանրություններ. երկուսում էլ, ի տարբերություն Ձվարթնոցի, արևելյան արևմտյան կազմված են սյունաշարերից, նման են նաև նրանց սյուների և խոյակների ձևերը¹⁰:

Բանակի և Ձվարթնոցի տաճարների հատակագծերի էական տարբերությունը տետրակոնխի չորս անկյունների մույթերի միջև ավանդատների իրականացումն է: Սրանով Բանակի տաճարի առաջին հարկի հատակագծի միջուկը, փաստորեն, կրկնում է Ներսես Գ կաթողիկոսի կառուցած Գառնիի ս. Սիոն եկեղեցու հատակագիծը: Ձվարթնոցի, Բանակի, Իշխանի, Գառնիի կլոր եկեղեցու ճարտարապետության հորինվածքային, կոնստրուկտիվ, դեկորատիվ հարդարանքի ընդհանրությունները ակնհայտ վկայում են այս բոլոր հուշարձանների՝ Ներսես Գ կաթողիկոսի կառուցածը լինելը:

Այս տաճարներում պարզորոշ զգացվում է նույն ստեղծագործողի «ծեռագիրը», որն արտահայտվում է ինչպես նրանց բոլորի

⁹ Ե. Ս. Թադայշվիլի, 1907թ. *հնագիտական արշավախումբը Կոլա-Օլթիսում, Չանգլիում, Փարիզ, 1938 (վրացերեն), էջ 24-25:*

¹⁰ Ս. Մնացականյան, *Ձվարթնոցը և նույնատիպ հուշարձանները, Երևան, 1971, էջ 191:*

կենտրոնակազմ, շրջանաձև հորինվածքներում, այնպես էլ մանրամասներում: Եվ կա բավականին հավանական տեսակետ, որ ինքնատիպ, նորարարական և արտակարգ համարձակ կոնստրուկտիվ լուծումներով այս կառույցի հեղինակը, որը եղել է վաղ միջնադարի ականավոր ճարտարապետներից մեկը, հենց ինքը՝ Ներսես Գ Շինարար կաթողիկոսն է¹¹:

ՉՎԱՐՔՆՈՑԻ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԻՆ ՀԱՐՈՂ ՀՈՒՇԱՐՉԱՆՆԵՐ

Չվարթնոցում մշակված ճարտարապետական ձևերը խոր հետքեր թողեցին նրանից հետո զարգացող հայ մոնումենտալ արվեստում: Այդ վերաբերում է ինչպես ընդհանուր հորինվածքին, առանձին կոնստրուկտիվ ձևերին, այնպես էլ հարդարանքին: Քառակոնիս հորինվածքը, պարփակված արտաքին բազմանիստ պատի մեջ, իր խիստ որոշակի դրսևորումը գտավ Ներսես կաթողիկոսի վերջին կառույցում՝ 659թ. Գառնիում, հեթանոսական տաճարին հպված եկեղեցու ձևերում: Այս կառուցվածքը մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում, և մենք ավելի հանգամանորեն կանդրադառնանք նրան հետագայում:

Չվարթնոցի ազդեցությունը նույն VII դարում չսահմանափակվեց միայն տետրակոնիսային կոմպոզիցիաներով: Նրա ձևերի և ծավալային հորինվածքի արձագանքները պարզորոշ կարելի է տեսնել VII դարի այնպիսի ուշագրավ հուշարձաններում, ինչպիսիք են Ջորավարը, Իրինդը, Թալինը: Եթե Ջորավարում և Իրինդում այդ դրսևորվել է արտաքին բազմանիստ հորինվածքի և առանձին կոնստրուկտիվ հանգույցների մշակման մեջ, ապա Թալինում խիստ որոշակի է Չվարթնոցի խուլ կամարաշարի կամարաղեղների և հատկապես խոյակների ձևերի ազդեցությունը: Համանման երևույթ նկատելի է VII դարի երկրորդ կեսին կառուցված շատ հուշարձաններում (Արթիկ և այլն):

Չվարթնոցի հոյակերտ տաճարի համբավը հասել էր հարևան երկրներ, և պատահական չէ որ նույն VII դարի երկրորդ կեսին հարևան Աղվանքում, որի եկեղեցին սերտ կապերի մեջ էր հայ եկեղեցու հետ, վեր է բարձրանում Չվարթնոցատիպ (ճիշտ է, ուղիղ երկու անգամ նրանից փոքր) մի հուշարձան: Դա Լյակիթի տաճարն էր, որտեղ, թեև ընդհանուր ձևերը խիստ պարզեցված են, հարմարեցված են կառուցվածքի ոչ մեծ չափերին և շինանյութին (աղյուս և գետաքար), բայց և այնպես ակնհայտ է ճարտարապետի ձգտումը՝ հետևել փառապանծ նախօրինակին, հնարավորին չափ վերարտադրել նրա ձևերը:

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ եկեղեցու կառուցումը ամենայն հավանականությամբ առնչվել է VII դարի վերջին քառորդում իշխող Վարազ-Տրդատ թագավորի գործունեության հետ, որը և եպիսկոպոս Իսրայելին ուղարկել էր Վաղարշապատ՝ Չվարթնոցում պահվող Գրիգոր Լուսավորչի մասունքներից գեթ մի կտոր Աղվանք բերելու համար:

Բացառված չէ, որ Գրիգոր Լուսավորչի մասունքները տեղավորելու համար էլ կառուցել են Չվարթնոցատիպ այդ եկեղեցին, որպես արձագանք Գրիգոր Լուսավորչի փառապանծ վկայարանի, որի համբավը շատ հեռուներն էր հասել: Ինչպես Չվարթնոցում, այնպես էլ այստեղ, ներքին քառաբսիդ հորինվածքը շրջապատված է արտաքին բոլորածև պատով: Չորս աբսիդներն էլ սյունազարդ են, իսկ արևելյան կողմից կառուցվածքին հպված են երկու բավականին մեծ ավանդատներ: Յուրաքանչյուր աբսիդում տեղավորված է երեք սյուն: Անկյունային մասերում տեղավորված են ուղղանկյուն մույթերը, իսկ նրանց հետևում՝ առանձին կանգնած սյուները: Այն դեպքում, երբ արտաքին պատը շարված է հիմնականում գետաքարերից, կենտրոնական տետրակոնիս բոլոր տարրերը՝ և՛ մույթերը, և՛ սյուները շարված են թոժված աղյուսից: Կառուցողական տեխնիկան պարզունակ է, ճարտարապետը ձգտել է ամեն կերպ խուսափել բարդ

¹¹ Н.М.Токарский, *Архитектура Армении IV – XIV вв.*, Ереван, 1961, с. 139.

քարային կոնստրուկցիաներից, որոնք հնարավոր էլ չէին օգտագործվող շինանյութի պայմաններում:

Չի մոռացվում Ջվարթնոցը նաև պատմական հաջորդ շրջանում, X – XI դարերում:

XI դարի առաջին տարիներին (1001-1010թթ.) Գագիկ Ա.Բագրատունի թագավորի կողմից Տրդատ ճարտարապետին պատվիրվեց Անիում կառուցել զվարթնոցատիպ ս. Գրիգոր (Գագկաշեն) տաճարը: Ն.Մառի կողմից գլխավորվող պեղումների ժամանակ (1905-1906թթ.) բացված տաճարը հայտնի դարձավ Թ.Թորամանյանի վերակազմության շնորհիվ: Սակայն Գագկաշենը բնավ էլ Ջվարթնոցի պարզ կրկնօրինակը չէր, թեև այստեղ, ըստ էության, նույնությամբ պահպանվել են թե՛ Ջվարթնոցի հատակագիծը և թե՛ կոնստրուկտիվ լուծման հիմնական սկզբունքները:

Պատմական ամեն մի դարաշրջան իր կնիքն է դրել այս նշանավոր հորինվածքի վրա և ամեն անգամ, ինչպես ադամանդի մի բեկոր, տարբեր պայմաններում, տարբեր լուսավորության տակ այն հանդես է եկել նորանոր ձևերով, նորանոր արտահայտչական կողմերով: Իսկ հետագայում նույն այս ճարտարապետական հորինվածքի հիման վրա մշակված նշանակալից գործերն արդեն իրենք են սկզբնաղբյուր դարձել հետագա զարգացման, ելակետ եղել նոր հորինվածքների և նոր տիպերի մշակման համար:

* * *

VII դարի առաջին կեսը հայկական ճարտարապետության պատմության մեջ բնութագրվում է ստեղծագործական լայն որոնումներով, որոնք իրենց դրսևորումն են գտնում ամենատարբեր տիպերի մշակման բնագավառում: Առավել ուշագրավն այն է, որ պարզ և հստակ տիպերի հետ միասին մշակվում են սինթեզված տիպեր, ընդ որում սինթեզվում են ոչ միայն տարբեր (ասենք կենտրոնազմբեթ և երկայնական) համակարգերին պատկանող, սկզբունքային տարբեր լուծում ունեցող հորինվածքներ, այլև միևնույն համակարգի մեջ մշակված տիպեր: Արդյունքը

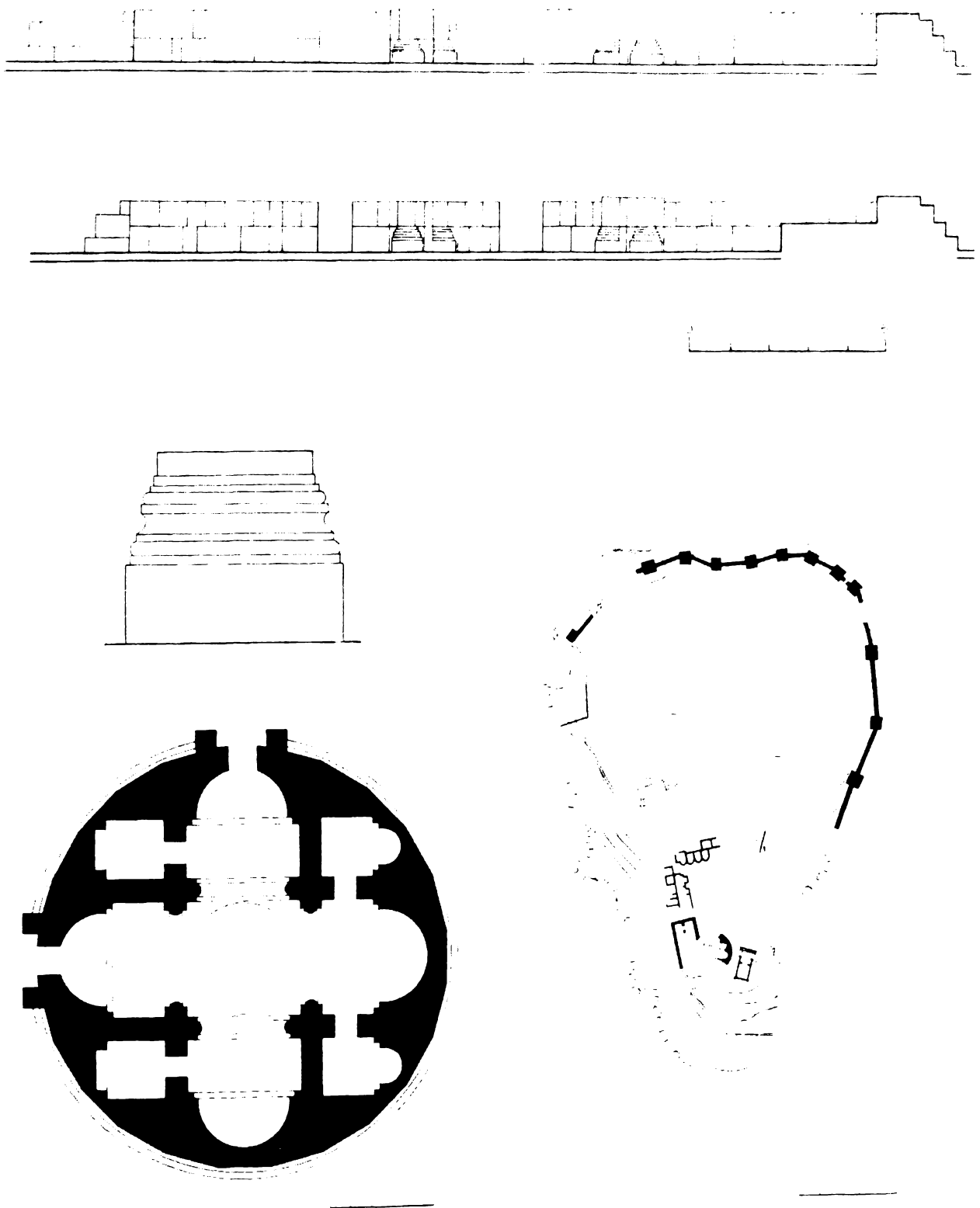
լինում է նոր ձևերի մշակումը, ընդ որում տարբեր տիպերի սինթեզը հաճախ այնքան խորն է լինում, այնքան հիմնավոր, որ նույնիսկ դժվար է լինում որոշել նորաստեղծ հորինվածքի անմիջական ակունքները: Ահա այս կարգի հուշարձանների թվին է պատկանում Գառնիի ս.Սիոն եկեղեցին՝ կառուցված հեթանոսական տաճարի արևմտյան կողմում, հաված նրա բարձրանիստ հարթակին:

Եկեղեցու փլատակները մասամբ բացել էր Խաչիկ Դադյանը, դեռևս 1907թ.: Այն շարունակեց պեղել Ն.Մառը, 1909-1910թթ.: Իսկ վերջնականապես բացվեց 1949թ., երբ հեռացվեցին կառուցվածքը ծածկող կրաբետոնի բոլոր մնացորդները:

Շատ կցկտուր մատենագրական հիշատակություններ են պահպանվել հուշարձանի մասին: Միակ հիշատակությունը 1346թ. մի ձեռագրում պահպանված հետևյալ տողերն են. «Ի Չայոց թուին ճԼ շինեցավ սուրբ Սիոն ի Կուրապաղատին ի վերայ Գառնոյ հողահատին տեր Ներսես հրամանաւ»¹²: Թվագրության մեջ եղած ժամանակագրական սխալը (ճԼ-681), թերևս, ուշ դարերի գրիչների սխալի հետևանք է. ամենայն հավանականությամբ, այստեղ «Ը»-ն շփոթել են և գրել «Լ»: Փոխարինելով այն «Ը»-ով կստանանք ճԸ=659, որը լիովին համապատասխանում է Ներսես Գ կաթողիկոսի գործունեության տարիներին: Այդ տարիներին էր, որ Չայաստանի կառավարիչ էր Չամազասպ Մամիկոնյանը, որին և Բյուզանդական կայսրությունը շնորհել էր կյուրապաղատի կոչումը: 681թ. Չայաստանի կառավարիչն էր արդեն Գրիգոր Մամիկոնյանը, որը նշանակվել էր արաբների կողմից և պարզ է, նա չէր կարող կյուրապաղատի կոչում ունենալ: Այդ ժամանակ մահացել էր նաև Ներսես Գ կաթողիկոսը:

Այսպիսով, կարելի է եզրակացնել, որ վերադառնալով Տայքից և ձեռնարկելով Ջվարթնոցի շինարարության ավարտմանը, Ներսեսը միաժամանակ հիմնադրում է նաև

¹² «ԺՂ դարի հայերեն ձեռագրերի հիշատակարաններ», կազմեց Լ.Խաչիկյան, Երևան, 1950, էջ 352:



Աղ.27. Գառնի: Ամրոցի գլխավոր հատակագիծը, ս.Սիոն եկեղեցու
հատակագիծը և կտրվածքները

Գառնիի եկեղեցին, որն, ամենայն հավանականությամբ, ավարտվում է նրա մահից (662) հետո, Անաստաս Ակոռացու ժամանակ:

Խիստ ուշագրավ են կառուցվածքի հատակագծային ձևերը: Այստեղ դժվար չէ նկատել Բագարանի, Յոփսիմեի, Ջվարթնոցի հորինվածքների արձագանքները, ընդ որում, եթե Բագարանից է գալիս ներքին եզրածևը և գմբեթի տեղաբաշխման սիստեմը, ապա չորս անկյուններում քառակուսի սենյակներ ունենալու ձգտումը տարակույս չի թողնում կաթողիկոսաշեն այս եկեղեցու և Յոփսիմեի տիպի հուշարձանների որոշակի առնչությունների մասին: Ոչ պակաս ուշագրավ է ամբողջ կառուցվածքը բազմամիստ ծավալի մեջ առնելու հանգամանքը. մի բան, որը անմիջականորեն հիշեցնում է Ջվարթնոցի և Իշխանի տաճարները: Դժբախտաբար, հուշարձանը մեզ է հասել հիմնահատակ ավերված, պահպանվել են պատերի առաջին շարքերը միայն, այն էլ գլխավորապես արևելյան կողմում: Արևմտյան սենյակները էլ ավելի են ավերված, թեև նրանց արևելակողմյան պատերի ուղղածիզ եզրածևները տարակույս չեն թողնում, որ այս սենյակներն աբսիդներ չեն ունեցել առհասարակ:

Ըստ իր հատակագծային հորինվածքի, եկեղեցին ձգված խաչաթևերով մի տետրակոնխ է՝ արտաքին անկյուններում չորս զգալի չափեր ունեցող սենյակներով: Այն արտաքինից պարփակված է բազմամիստ պատով և 20 նիստերը հավասարաչափ շրջանցել են ամբողջ կառուցվածքը:

Այստեղ, թերևս, իր դրսևորումն է գտել հռիփսիմեատիպ, չորս անկյուններում չորս սենյակներ ունեցող կոմպոզիցիաների մեջ ընդհանրացած միտումը՝ պարփակել, ի մի համախմբել կառուցվածքի բոլոր մասերը մեկ միասնական, ամբողջական ծավալի մեջ: Հայկական ճարտարապետության մեջ խաչածև հորինվածքները ուղղանկյուն կամ ութանիստ ծավալների մեջ պարփակելը լավ հայտնի էր դեռևս ավելի վաղ շրջանում: Նշենք Պենգաշենը, որտեղ եռախորան հորինվածքը

վերցված է ուղղանկյուն եզրածևեր ունեցող արտաքին պատերի մեջ, Արզնին՝ պարփակված ութանիստ ծավալի մեջ և այլն:

Մյուս կողմից ակնհայտ է նաև այն որոշակի ընդհանրությունը, որը նկատվում է Գառնիի և Իշխանի տաճարի կենտրոնական մասի հնարավոր ձևերի միջև: Վերը նշվեց, որ Իշխանում, երկրորդ հարկաբաժնում մույթերը, ամենայն հավանականությամբ, միածուլվել են նրանցից ոչ հեռու գտնվող ուղղանկյուն դասավորություն ունեցող պատերի հետ և յուրաքանչյուր անկյունում ստեղծել պարփակ քառակուսի ծավալներ: Կոնստրուկտիվ տեսակետից դրանք իսկական մույթեր էին՝ ընդունակ իրենց վրա կրելու գմբեթակիր կամարների հորիզոնական հակազդումները: Վերը նշվեց նաև, որ Իշխանում մշակված այս հորինվածքն էլ թերևս իր դրսևորումն էր գտել Բանակի տաճարի առաջին հարկաբաժնի ձևերում: Երբ համեմատում ենք Գառնին Իշխանի և Բանակի տաճարների կենտրոնական մասերի հետ, դժվար չէ նշմարել, որ երեք հուշարձաններում էլ առկա է միևնույն կոնստրուկտիվ մտահղացումը:

Չպետք է մոռանալ, որ Ներսես կաթողիկոսը Գառնիի տաճարը հիմնադրեց Իշխանից վերադառնալուց անմիջապես հետո, 659 թվականին, երբ նոր-նոր էր ավարտվել Իշխանի տաճարի շինարարությունը. բացառված չպետք է համարել, որ Գառնիի տաճարի կառուցմանը մասնակից են եղել Իշխանի տաճարի շինարարները: Սակայն Գառնիի տաճարը չդարձավ հայտնի ձևերի կրկնօրինակը: Այստեղ, ինչպես և ամեն մի սինթեզված հորինվածքում, խաչածևվել, միահյուսվել են տարբեր պայմաններում մշակված ձևերը, ընդ որում չի կարելի չնկատել, որ ոչ բոլոր հարցերում է, որ հնարավոր է եղել հասնել կոմպոզիցիոն ամբողջականության: Այսպես, ակնհայտ է, այն որոշակի հակասությունը, որը կա տաճարի ներքին տետրակոնխի և արտաքին բազմամիստ պատի միջև, հանգամանք, որը չէր կարող որոշակի դժվարություններ չառաջացնել կառուցվածքի

ծավալային ձևերի մշակման ժամանակ: Բնականաբար հարց է առաջանում՝ ինչպիսին են եղել նրա արտաքին ծավալները, ինչպիսի հորինվածք է ունեցել նրա արտաքին մասը:

Դժվար չէ տեսնել, որ աբսիդների՝ գմբեթատակ տարածությունից զգալի հեռավորության վրա գտնվելը իսպառ բացառում է գմբեթից զատ մնացած բոլոր հատվածները մեկ միասնական կոնաձև ծածկի տակ առնելու ամեն մի հնարավորություն: Բանն այն է, որ նման լուծման դեպքում ծածկի անհրաժեշտ թեքությունը ստանալու համար անհրաժեշտ կլինի խիստ մեծ լիցք անել գմբեթակիր տարածությանը հպված թաղերի վրա, հանգամանք, որն իր հերթին, անշուշտ, կհանգեցներ գմբեթատակ քառակուսու խիստ բարձրացմանը: Եկեղեցու առաջին հարկաբաժինը կստացվեր արտակարգ ծանր, իսկ նրա վրա բարձրացող և համեմատաբար փոքր տրամագիծ ունեցող գմբեթը անհարկի տպավորություն կթողներ:

Ավելի հավանական է թվում, որ ճիշտ այնպես, ինչպես Բագարանում, այնպես էլ այստեղ, առաջին հարկաբաժնից վեր (որի մեջ ընդգրկված են եղել աբսիդներն ու կողային սենյակները), վեր է բարձրացել կենտրոնական թաղածածկ խաչաձև մասը, որն էլ իր հերթին պատվանդան է եղել գմբեթի համար: Ընդ որում առաջին, բազմանիստ հարկաբաժնից դեպի երկրորդ հարկաբաժինը փոխանցումը, ամենայն հավանականությամբ, կատարվել է շրջանաձև հարթակի միջոցով: Գառնիի հորինվածքը այդպես էլ եզակի մնաց ամբողջ վաղմիջնադարյան հայկական ճարտարապետության մեջ: Ավելի ուշ այն իր նշանակությունն ունեցավ տետրակոնխային կոմպոզիցիաների մշակման ժամանակ, որն առավել ցայտուն նկատվում է Մարմաշենի և Խժկոնքի եկեղեցիների հատակագծային ձևերում: X-XI դարերով թվագրվող Մարմաշենի բոլորածն եկեղեցու հատակագծային լուծումը անհամեմատ ավելի մոտ է Գառնիին, քան Խժկոնքը: Դժբախտաբար, Մարմաշենից պահպանվել են միայն որմածքի ներքևի մասերը, մինչդեռ Խժկոնքը մեզ է հասել ամբողջովին կանգուն

վիճակում, ընդ որում ծավալային տեսակետից այն լուծված է երկու հարկաբաժնի սահմաններում: Այս անշուշտ պատահական չէր. այստեղ գմբեթը, լիովին համապատասխան նոր ժամանակների ոճական նոր ուղղության, արտակարգ մեծ տեղ է զբաղում, անկյունային սենյակները երկրորդական նշանակություն են ստանում, իսկ գմբեթատակ տարածությանը հպված թաղածածկ հատվածները բացակայում են իսպառ: Այս պայմաններում միանգամայն տրամաբանական էր ամբողջ հորինվածքի լուծումը ոչ թե երեք, այլ երկու հարկաբաժնի սահմաններում, այնպես, ինչպես այդ արված է իրականում:

ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ

Զվարթնոցի ճարտարապետական հորինվածքի մշակումը ստեղծագործական մի փայլուն ակտ էր, նոր էջ ոչ միայն հայկական, այլև ընդհանուր ճարտարապետության պատմության մեջ: Նրա նշանակությունը դուրս է գալիս Հայաստանի կամ Կովկասի սահմաններից, և նրա ծագման նախադրյալները ըմբռնելու համար անհրաժեշտ է գեթ մի թուուցիկ հայացք նետել սիրիական և բյուզանդական վաղմիջնադարյան հուշարձանների վրա, որոնք այս կամ այն չափով առնչվում են Զվարթնոցի հետ:

Մեծածավալ կենտրոնագմբեթ հորինվածքներ ստեղծելու պրոբլեմը վաղուց էր հուզում բյուզանդական և սիրիական ճարտարապետներին: Եթե Արևմուտքում, ելնելով հռոմեական անտիկ ճարտարապետության սկզբունքներից, հիմնականը կազմում էր գմբեթի օկտոգոնալ (ութանիստ) հիմնատակը և դրա հիման վրա էլ բարձրացան մի շարք նշանավոր կառուցվածքներ, ապա Արևելքում, հատկապես Ասորիքում և Պաղեստինում, պահպանելով գմբեթի քառակուսի հիմնատակը, փորձեր արվեցին մշակել այնպիսի հորինվածքներ, որտեղ գմբեթի տրամագիծը չէր կարող կանխորոշել հուշարձանի ընդհանուր չափերը և հնարավոր էր ստանալ զգալի

ներքին տարածություններ համեմատաբար փոքր գմբեթի պայմաններում: Առավել նշանակալից հուշարձանները, որտեղ այս խնդիրը դրված է իր ամբողջ խորությամբ, Սելևկիան, Բոսրան և Ապամեան կառուցված են համապատասխանաբար V դարի վերջում Անտիոքից ոչ հեռու և VI դարի սկզբին Ասորիքում: Նույն այս կառուցողական սկզբունքը տարբեր ձևեր է ստանում VI-VII դարերի բյուզանդական մի շարք հուշարձաններում (Աթենք, Պերուշնիցա, Ամիդա, Ռեսաֆա և այլն):

Առավել արխաիկ ձևեր ունի Սելևկիան, այստեղ ներքին տետրակոնխը շրջապատված է դարձյալ խաչաձև սրահով, մինչդեռ Բոսրայում սրահն ունի արդեն բոլորաձև հորինվածք: Երկու հուշարձաններում էլ տետրակոնխը կազմող սյուներն ունեն նրբագեղ համաչափություններ, իսկ անկյունային մույթերը սովորական պատերի հատվածներ են միայն: Այս կոնստրուկտիվ լուծումը պատահական չէր: Հուշարձանները ծածկված են եղել ոչ թե քարով, այլ փայտով, հանգամանք, որը և միանգամից վերացրել է տարբեր երկրաչափական ձևերի համակերպման ամեն մի դժվարություն: Ուժեղ մույթեր առկա են Ապամեայում:

Միակ հուշարձանը, որտեղ փորձ է արվել պահպանելու նույն այս սկզբունքը, սակայն արդեն ադյուսի ծածկի պայմաններում, դա Պերուշնիցան է (Բուլղարիա), որտեղ հիմնական կոմպոզիցիան այնքան է վերափոխվել, որ սկզբնական մտահղացումից շատ քիչ բան է մնացել: Բավական է ասել, որ սրահները առկա են միայն հյուսիսային և հարավային կողմերում, իսկ արևմուտքից սրահը վեր է ածվել ուղղանկյուն նարտեքսի:

Դժվար չէ տեսնել, որ սիրիական և բյուզանդական հուշարձանների մեծ մասի առավել բնորոշ կողմն է ներքին տետրակոնխի «բառացի» կրկնողությունը և միայն Բոսրայում է, որ շրջասրահը ունի բոլորաձև եզրանկար: Նշված բոլոր հուշարձաններն էլ, որպես կանոն, բաղկացած են երկու մասից՝ կենտրոնական տետրակոնխից և այն շրջանցող սրահից: Ինքնին հասկանալի է, որ այս

համակարգը լիովին բացառում էր քարով ծածկելու որևէ հնարավորություն: Խնդիրը լուծվեց այն ժամանակ միայն, երբ գործին ձեռնամուխ եղավ Ձվարթնոցի ճարտարապետը: Սակայն նա չգնաց հայտնի ճանապարհով, այլ ստեղծեց սկզբունքային մի նոր տարբերակ, ավելացնելով երրորդ կոմպոզիցիոն տարրը՝ օղակաձև հենարանը, որը գոտկելով կենտրոնական տետրակոնխը, հենարան հանդիսացավ բոլորաձև շրջասրահը ծածկող թաղի համար: Այն ստացվեց ութ լայնաթռիչ, կրկնակի կորություն ունեցող կամարների միջոցով, որոնք հենվում են մի կողմից մույթերի հետնամասում տեղավորված առանձին կանգնած սյուների վրա, իսկ մյուս կողմից՝ աբսիդների կենտրոնական սյուների վրա: Ահա այս կոնստրուկտիվ և խիստ կարևոր տարրն է, որ բացակայում է Արևմուտքի բոլոր հուշարձաններում, այն է, որ տարբերում է Ձվարթնոցը և նրա հետ միասին կովկասյան մյուս բոլոր կառույցները բյուզանդական և սիրիական հուշարձաններից:

Եթե Ձվարթնոցի ճարտարապետը ուրիշ ոչինչ էլ արած չլիներ, միայն այս հայտնագործությունը բավական էր նրա անունը հավերժացնելու համար:

Հռոմեական և բյուզանդական հուշարձաններում կրկնակի կորության թաղերի թռիչքը չէր անցնում մի քանի մետրից, մինչդեռ Ձվարթնոցում նրանք ունեին ոչ միայն մոտ 10 մետր թռիչք, այլև իրենց վրա էին կրում օղակաձև շրջասրահի թաղը: Իր ժամանակի համար այս ամենը արտակարգ համարձակ քայլ էր, նոր խոսք քարային կոնստրուկցիաների պատմության մեջ:

Արևմուտքում չկար նաև Ձվարթնոցի՝ միասնական ներսից, իսկ դրսից եռահարկ, կոմպոզիցիայի և ոչ մի անմիջական նախատիպ: Ե՛վ Սելևկիան, և՛ Բոսրան, և՛ մյուս բոլոր հուշարձանները պարփակված են հիմնականում երկու հարկաբաժնի սահմաններում:

Բնականաբար հարց է առաջանում. որո՞նք են այս բարդ հորինվածքի մշակման նախադրյալները, և արդյո՞ք հիմք կա պնդելու, որ

այն մշակվել է վաղմիջնադարյան հայկական ճարտարապետության ընդերքում:

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այո, կա: Ամենից առաջ պետք է նշել, որ Ջվարթնոցի թե տարածական հորինվածքը, թե բարդ քարային կոնստրուկցիաները պայմանավորված էին ճարտարապետական մշակույթի այն աննախընթաց վերելքով, որ ապրեց Հայաստանը VI դարի վերջին և VII դարում, վերելք, որը հավասարը չունեի Առաջավոր Ասիայի և ոչ մի երկրում: Եվ իսկապես, ճարտարապետական մշակույթի զարգացումը արաբական արշավանքների շրջանում, փաստորեն, կանգ էր առել և Բյուզանդիայում, և Պաղեստինում, և Փոքր Ասիայում: Միանգամայն հակառակ պատկերն ենք տեսնում Հայաստանում: Այստեղ, շնորհիվ երկրի քաղաքական ինքնավարության, երբ արաբական տիրապետությունը մինչև VII դարի վերջը ձևական բնույթ էր կրում, շարունակվում էր տնտեսության զարգացումը և դրա հիման վրա էլ՝ մոնումենտալ ճարտարապետության բուռն վերելքը:

Հայկական ճարտարապետությունն այդ շրջանում բնութագրվում է տիպերի արտակարգ բազմազանությամբ, ստեղծագործական լայն որոնումներով, իսկ կառուցողական տեխնիկայի և քարային կոնստրուկցիաների բարձր մակարդակը հնարավորություն էր տալիս ճարտարապետներին իրականացնելու իրենց ամենահամարձակ մտահղացումներն անգամ: Այս շրջանում կենտրոնագմբեթ տիպերի զարգացման հիմնական ատաղձն էր տետրակոնխային հորինվածքը, թեև պետք է ասել, որ գմբեթների տրամագիծը չէր անցնում որոշակի սահմաններից՝ շուրջ 10 մետրից ավելի գմբեթներ համարյա չեն հանդիպում: Հանգամանքն այս, թելադրված, անշուշտ, սեյսմիկ ուժերի դեմ մղվող դարավոր պայքարի փորձով, չէր կարող չսահմանափակել կենտրոնագմբեթ տիպերի զարգացումը, մանավանդ, եթե վերհիշենք, որ հայկական կենտրոնագմբեթ հորինվածքների մեծ գերիշխում է միաբջիջ տիպը, որտեղ գմբեթը, որպես կանոն, հենվում էր կամ արտաքին

պատերի վրա, կամ նրանց հաված ուժեղ որմնամույթերին: Այս ևս պատահական չէր և դարձյալ իր հիմքում ուներ սեյսմիկ ուժերի դեմ մղվող պայքարի փորձը. հայ ճարտարապետները միշտ էլ խուսափել են առանձին կանգնած մույթերի վրա քիչ թե շատ լայնածավալ գմբեթներ դնելուց:

Պատահական չէ, որ առավել նշանակալից չափեր ունեցող գմբեթավոր կառուցվածքները մշակված են կենտրոնագմբեթ և երկայնական համակարգերի զուգակցման հիման վրա, ընդ որում գմբեթների բացարձակ չափերն այստեղ ևս չեն անցնում մի որոշ սահմանից: Ահա այս պայմաններում, երբ անհրաժեշտ էր մշակել մի վերասլաց կենտրոնագմբեթ տաճար-մարտիրոն, որի կենտրոնում էլ, գմբեթի տակ, պիտի տեղավորվեին Գրիգոր Լուսավորչի մասունքները, հայ ճարտարապետները մշակեցին լայնածավալ կենտրոնագմբեթ հորինվածքի սկզբունքային մի նոր տիպ, որը նորություն էր հայկական, և ոչ միայն հայկական, միջնադարյան ճարտարապետության մեջ առհասարակ: Անշուշտ օդից չէր վերցված Ջվարթնոցի կոմպոզիցիան: Այստեղ տեսնում ենք հորինվածքի տեղական ակունքները՝ կենտրոնական տետրակոնխը՝ հայկական ճարտարապետության բնորոշ կոնստրուկտիվ ձևերով հանդերձ, աստիճանության գաղափարը, որն իր անմիջական նախորդն ուներ Բագարանում և, այս ամենի հետ միասին, դեռևս անտիկ, ապա և բյուզանդական ճարտարապետություններին լավ հայտնի կենտրոնական օկտոգոնը կամ տետրակոնխը՝ շրջապատված սյունասրահով:

Սակայն այս ամենի հետ միասին միջնադարյան ամբողջ ճարտարապետության մեջ չենք կարող նշել և ոչ մի կոնկրետ հուշարձան, որը կարելի լինի համարել Ջվարթնոցի անմիջական նախորդին:

Տարակույս չկա, որ այստեղ գործ ունենք ստեղծագործական մի փայլուն թռիչքի հետ, երբ տեղական ավանդույթները անքակտելիորեն միաձուլվել են դասական ճարտարապետության սկզբունքների հետ և այդ հիման վրա ստեղծվել է մի տիպ, որն իր հերթին

նախօրինակ է եղել ամբողջ շարք հուշարձանների համար: Ինքնին հասկանալի է, որ ստեղծագործական այս պոռթկումը հնարավոր էր ճարտարապետական մշակույթի ընդհանուր բարձր մակարդակի հիման վրա միայն, մշակույթ, որը մինչ այդ ստեղծել էր այնպիսի գոհարներ, ինչպիսիք են Մաստարան, Պտղնին, Հռիփսիմեն:

Զվարթնոցն իր բոլոր ձևերով հանդերձ, հարազատ մնալով դարավոր ավանդույթներով տոգորված տեղական մշակույթին, նոր խոսք էր, նոր որակ համաշխարհային ճարտարապետության բնագավառում: Այն դուրս եկավ ազգային սահմաններից, ընդօրինակվեց հարևան երկրներում և պատահական չէ այն ավանդությունը, ըստ որի, բյուզանդական կայսրը, հիացած կառույցով, հրավիրում է տաճարի շինարարներին, իր մայրաքաղաքում այն կրկնելու համար, սակայն նրա բաղձանքը չի իրականանում: Նա մահանում է հայրենի երկրի ճանապարհին:

* * *

Զվարթնոցի ճարտարապետական ձևերն իրենց որոշակի կնիքը դրին ինչպես նրանից

հետո, նույն VII դարում կառուցված մի շարք հուշարձանների, այնպես էլ X - XI դարերում այնքան ընդհանրացված բազմաբսիղ կառուցվածքների կոմպոզիցիոն ձևերի վրա:

Հուշարձանները, որտեղ ակնհայտորեն դրսևորվում է Զվարթնոցի ազդեցությունը Իշխանի տաճարն է. կանգնեցված նույն ներսես կաթողիկոսի կողմից իր տոհմական ոստանում, և նույնպես Տայքում՝ Բանակի տաճարը: Նույն այս կոմպոզիցիան, ավելի պարզեցված ձևով, իր դրսևորումն է գտել Աղվանքում՝ Լյակիթի եկեղեցում: Զվարթնոցի կոմպոզիցիայի ի հայտ գալը այստեղ բնավ պատահական չէ, որովհետև լավ հայտնի է, թե ինչպիսի սերտ կապեր կային աղվանական և հայկական եկեղեցիների միջև և ինչպիսի դեր է կատարել հայկական եկեղեցին քրիստոնեությունը Աղվանքում ևս տարածելու գործում: Զվարթնոցն իր որոշակի ազդեցությունն ունեցավ նույն VII դարի երկրորդ կեսում կառուցված մի շարք հայկական հուշարձանների վրա, ընդ որում, այդ դրսևորվեց, ինչպես ընդհանուր ծավալային մշակման (Ձորավար, Իրինդ). այնպես էլ դեկորատիվ հարդարանքի զարդամոտիվների ձևերում:

ԲԱԶՄԱԲՍԻԴ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐ

Հայկական վաղմիջնադարյան ճարտարապետության մեջ բազմաբսիդ հուշարձանները յուրովի տեղ են գրավում: Այն ժամանակ, երբ մնացած գմբեթավոր բոլոր տիպերում հիմնականը գմբեթատակ քառակուսի տարածությունն է, այս կարգի շենքերում վճռական քայլ է արված մոտեցնելու գմբեթատակ տարածքի եզրածևը բուն գմբեթի բոլորածև հիմնատակին և այսպիսով զգալիորեն մեղմացնել անկյունային փոխանցումների կոնստրուկտիվ ձևերի մշակման հետ կապված պրոբլեմները:

Այս համակարգի նախատիպերը գնում են դարերի խորքը, հասնում նախնադարին. այն լավ հայտնի էր անտիկ ճարտարապետության մեջ, և տարակույս չի կարող լինել, որ վաղ միջնադարից մեզ հասած կառույցները՝ Արագածը, Ջորավարը և Իրինդը, արգասիք են խոր հնություն ունեցող թերևս անտիկ ձևերի մշակման: Մեզ հասած հուշարձանները ներկայացնում են տիպի զարգացած աստիճանը. ընդ որում, եթե Արագածում առկա են վեց աբսիդներ, ապա Ջորավարում և Իրինդում նրանց թիվը հասնում է ութի:

Տիպն այս իր հատկանշական բոլոր գծերով ներկայացնում է կենտրոնահավաք սիստեմի առավել ցայտուն դրսևորումը, որտեղ կառույցի բոլոր համամասնությունները սիմետրիկ են ուղղածիզ առանցքի նկատմամբ, և համեմատաբար ավելի թույլ է դրսևորված արևմուտք-արևելք առանցքը:

Բոլորածև և բազմանիստ հորինվածք ունեցող կառույցների (բնակելի տներ, դամբարաններ), շինարարական ավանդույթները գնում են խոր հնություն: Այդպես են Շենգավիթի, Թեղուտի, Ջրահովիտի բոլորածև հատակագիծ ունեցող բնակելի տները,

բազմանիստ, կեղծ թաղի սիստեմով ծածկված Մերձավան գյուղի մոտ գտնվող, անտիկ շրջանով թվագրվող աշտարակածև դամբարանը:

Նման բազմանիստ, բոլորածև կառույցներ լավ հայտնի էին և՛ Հունաստանում, և՛ Հռոմում: Նշենք հունական թուլոսները, նրանց բոլորածև արտաքին պատով և ծածկը կրող դարձյալ բոլորածև դասավորություն ունեցող սյունաշարերով հանդերձ (Էպիդավր), կամ հակառակը, երբ բոլորածև կառույցը շրջապատված է նույնպիսի, բոլորածև սյունասրահով (Դելֆի), հորինվածքներ, որոնք լավ հայտնի են նաև հռոմեական ճարտարապետության մեջ տարածված փոքր, գոլտրիկ տաճարների ձևերում (Տիվոլի): Ավելի ուշ է կառուցված բազմաբսիդ Միներա Մեդիկան (IV դար մ.թ.): Նման շենքերի գոյությունը Հայաստանում, Գառնիի հունա-հռոմեական պերիպտերի առկայության պայմաններում, միանգամայն հնարավոր էր և տրամաբանական, եթե հիշենք, որ համանման հորինվածքների մնացորդներ հայտնաբերվել են նաև Վրաստանում (Վանի): Այդ է հաստատում նաև նման հորինվածքի գոյությունը վաղմիջնադարյան Հայաստանում, որտեղ այնքան հստակորեն դրսևորվել են անտիկ ձևերի հեռավոր արձագանքները: Մենք նկատի ունենք Ներսես Գ կաթողիկոսի կողմից Խոր Վիրապի հորի վրա կառուցված եկեղեցին, որի մասին հիշատակում են ժամանակակից պատմիչները և որի հստակ նկարագրությունը մեզ է թողել արաբ պատմիչ Ալ-Մուկադասին: Այն կառուցված է եղել հայ եկեղեցու ամենանշանավոր սրբավայրերից մեկում, Արտաշատի միջնաբերդի զնդանի վրա, որն, ինքնին վերցրած խիստ ուշագրավ կառույց է: 4,3

տրամագիծ և 6 մ խորություն ունեցող, միա-
ծույլ ժայռի մեջ փորված գմբեթածածկ այդ
հորը, անտարակույս, անտիկ շրջանի կառույց
է, որտեղ, ըստ ավանդության, երկար տարիներ
բանտարկվել է Գրիգոր Լուսավորիչը: Ահա այս
հորի վրա քրիստոնեության տարածման
առաջին շրջանում բարձրացված կառույցն էլ
կործանեցին արաբները, որը քիչ անց
վերաշինեց Ներսես Գ կաթողիկոսը: Տրամա-
բանական է ենթադրել, որ 641-642թթ. ըն-
թացքում կառուցված այս շենքը պետք է ինչ-
ինչ ձևերով կապվեր նրա հիմնատակը
հանդիսացող բոլորածև հորի հետ: Այս
առնչությամբ էլ չի կարող ուշադրության
առարկա չդառնալ X դարի արաբ մատենագիր
Ալ-Մուկադասու հիշատակությունը Դվինից ոչ
հեռու գտնվող մի եկեղեցու մասին: Նա գրում
է. «Դաբիլից (Դվինից) երեք փարսախ
հեռավորության վրա գտնվում է սպիտակ
տաշված քարերից շինած ութը սյուների վրա
(նստած) գմբեթածև գլխարկի նմանվող մի
եկեղեցի, որի մեջ գտնվում է Մարիամ կույսի
նկարը... որ դմից էլ (ներս) մտնես (եկեղեցի)
դու կտեսնես Մարիամ կույսի պատկերը»¹:
Որոշ ուսումնասիրողներ այս կառուցվածքը
նույնացնում են Չվարթնոցի հետ, թեև դրա
համար չկա ոչ մի իրական փաստարկ: Եվ
իսկապես, Ալ-Մուկադասու հիշատակած
եկեղեցին գտնվում է Դվինից 3 փարսախ
(17,256 կմ) հեռավորության վրա, մինչդեռ
Չվարթնոցը Դվինից հեռու է մոտ 30 կմ:
Չվարթնոցը կառուցված է դարչնագույն և
մուգ-մոխրագույն (որոշ տեղերում սևին տվող)
քարերով, մինչդեռ արաբ մատենագիրը, որ
նկարագրում է հուշարձանը որպես ակա-
նատես, ուղղակի նշում է, որ այն կառուցված
էր սպիտակ քարով: Չվարթնոցում սյուների
քանակը 22 էր, մինչդեռ արաբ մատենագրի
նկարագրած հուշարձանում եղել է ընդամենը
8 սյուն: Ինչպես տեսնում ենք, հակա-
սություններն ակնհայտ են: Ականատես
պատմագիրը այդքան չէր կարող սխալվել:

¹ Караулов, Сведения арабских писателей,
Сборник материалов по описанию местностей и
племен Кавказа, выпуск XXXVIII, Тифлис, 1908, с. 16.

Որոշակի հիմքեր կան ենթադրելու, որ
Ներսես Գ կաթողիկոսը մեծ ջանասիրությամբ
պահպանել է Գրիգոր Լուսավորչի հիշատակի
հետ կապված նախնական հուշարձանի ձևերը:
Այդ է վկայում Ալ-Մուկադասու նկարագրած
եկեղեցու և անտիկ ճարտարապետության մեջ
լավ հայտնի հորինվածքների միջև եղած մեծ
ընդհանրությունը: Այս պայմաններում տրա-
մաբանական է ենթադրել, որ ինչպես հել-
լենիստական Հայաստանում, բացի Գառնիի
տիպի պերիպտերներից և հռոմեական
բոլորածև գոլտրիկ կառույցներից եղել են նաև
նույն հռոմեական ճարտարապետության մեջ
զգալի տարածում գտած բոլորածև, կիսա-
շրջանածև խորշերով երիզված բազմաբսիդ
շենքեր, որոնք անհամեմատ ավելի էին
համապատասխանում երկրի սեյսմիկ պայ-
մաններին, որոնց անդրադարձն են Արագածը,
Ջորավարը, Իրինդը: VI - VII դարերի սահ-
մանագծում այդպիսի կառույց հանդիսացավ
Արագածը, որի հենախորշերի զգալի բարդ
հորինվածքը անվերապահորեն վկայում է, որ
այն առաջին փորձը չէր բազմաբսիդ
հորինվածքների մշակման բնագավառում:
Նույն վաղ միջնադարից մեզ հասած արդեն
ութ հենախորշեր ունեցող կառույցները
(Ջորավար, Իրինդ) ներկայացնում են մեկ այլ
տիպ, և դրանք բնավ էլ չի կարելի Արագածի
«զարգացման» արդյունք համարել: Այստեղ
ունենք ներքին ութ հենարաններ, որոնք
հնարավորություն են տվել ավելի սահուն
փոխանցում ստեղծել դեպի գմբեթի բոլորածև
հիմնատակը: Հայ ճարտարապետները, որոնք
դարեր շարունակ համառ պայքար էին մղում
սեյսմիկ ուժերի դեմ, չէին կարող չնկատել
բազմանիստ տիպի կոնստրուկտիվ մեծ
առավելությունները կառույցների սեյսմա-
կայունության, գմբեթի հորիզոնական հակազ-
դումների չեզոքացման հարցում: Այս հան-
գամանքն իր ցայտուն դրսևորումն է գտել
Ավան-Հոփսիմեի տիպի մշակման ժամանակ,
և անկյունագծային ուղղությամբ տեղավոր-
ված զգալի տրամագիծ ունեցող 3/4 բոլորածև
հենախորշերը հուսալի գործոն են հանդի-

սացել այս տիպի շենքերի կառուցողական հուսալիությունն ապահովելու հարցում:

Ավան-Հռիփսիմեի տիպը հանդիսացավ Մաստարայի տիպի և բազմաբսիդ հորինվածքների սինթեզի արդյունք, որտեղ անկյունագծային ուղղություններով տեղավորված հենախորշերը, իրենց գմբեթարդներով հանդերձ, անհամեմատ ավելի կայուն և հուսալի էին, քան Մաստարայի ուղղանկյուն խորշերը՝ իրենց լայնամիստ տրոմպային ծածկերով:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ բազմաբսիդ տիպն իր բոլոր հատկանշական գծերով արգասիք է հայկական վաղմիջնադարյան ճարտարապետության մեջ մշակված տիպերի օրգանական զարգացման, և միասնական ամբողջական հորինվածքներ ստեղծելու միտումը, որ այնքան բնորոշ էր VI - VII դարերի հայկական ճարտարապետությանը, իր առավել հստակ դրսևորումը գտավ հենց այս տիպի հուշարձաններում:

* * *

Դառնանք այժմ հայկական վաղմիջնադարյան բազմաբսիդ կառույցների բնորոշ ձևերին: Դժվար չէ տեսնել, թե ինչպիսի փոփոխություն է կրել տիպը VI - VII դարի սահմանագծից մինչև VII դարի 60-70-ական թվականները: Արագածը իր բոլոր ձևերով սերտորեն առնչվում է գմբեթավոր հորինվածքների կազմավորման առաջին շրջանին (Մաստարա-Ավան-Հռիփսիմե), և լայն որոնումները իրենց որոշակի կնիքն են դրել և՛ նրա ծավալատարածական և՛ կոնստրուկցիոն ձևերի վրա:

Միանգամայն այլ բան ենք տեսնում VII դարի երկրորդ կեսում կառուցված Զորավարում և Իրինդում:

ԱՐԱԳԱԾԻ ՎԵՑԽՈՐԱՆ ԵԿԵՂԵՑԻՆ

Հուշարձանը գտնվում է Արագածոտնի մարզում Արագած ավանից դեպի արևմուտք, Ախուրյան գետի ձախ ափին: Այն տեղադրված է Ախուրյանի կիրճի զառիթափի եզրին, ոչ մեծ

հարթավայրում, այն դիրքով, որ տեսանելի լինի գետի աջ ափից, հավանաբար, այժմ չափապանված երբեմնի բնակատեղիից:

Կառույցը համեմատաբար լավ է պահպանված: Փլված են միայն ներքևի ծավալի և մասամբ գմբեթի ծածկի սալերը, ինտերյերում՝ որմնասյուների ներքևի քարերը, ինչպես և ճակատային երեսպատման որոշ քարեր: Ավերված է մուտքի բացվածքը, որի փոխարեն այժմ մեծ խորշ է:

Եկեղեցու չափերը մեծ չեն. գմբեթի տրամագիծը՝ 2, 6մ, բարձրությունը հատակից մինչև գմբեթի գագաթը՝ 12 մ: Հուշարձանը կառուցված է քառաստիճան որմնախարսխի վրա: Պատերը շարված են մուգ դեղնավուն տուֆի սրբատաշ խոշոր քարերից, որոնց չափերը դեպի վեր աստիճանաբար փոքրանում են: Արտաքուստ կառույցն աչքի է ընկնում որպես երկու հիմնական ծավալների՝ ներքևի՝ բազմանիստի և վերին՝ գմբեթի համակցություն:

Հատակագծային լուծումը առավելագույնս պարզ է ու հստակ: Գմբեթատակ տարածությունը շրջափակված է վեց համահավասար խորաններով, որոնց առանցքներն ուղղված են դեպի կառույցի կենտրոնը: Խորանները, որոնք հատակագծում պայտածն են, բավականաչափ խորացված են թեթևակիորեն գոգավոր անկյունային որմնամույթերով: Արևելյան խորանը աչքի չի ընկնում ո՛չ իր չափերով և ո՛չ էլ ձևով: Խորանները ավարտվում են կիսասփերիկ գմբեթարդներով, որոնց վրա հենվում են որմնամույթերի միջև ձգվող կամարներով առաջացող երկրորդ շարքի գմբեթարդները: Կրկնակի գմբեթարդների այս յուրօրինակ կառուցողական հնարքը հայկական ճարտարապետության մեջ բացառիկ երևույթ է, և այն կառույցի ինտերյերի ամենակարևոր տարրը կարելի է համարել: Վերին գմբեթարդների կամարների վրա հենվում է թմբուկի վեցանիստ հիմքը, որի վեցանիստ թմբուկից փոխանցումը դեպի գմբեթի կիսասփերիկ մասը իրականացված է երկշարք տրոմպային գոտիներով: Առաջին շարքի տրոմպները վեցանիստը վերափոխում են 12-նիստի, իսկ վերինը՝ 24 նիստի, որի վրա

բարձրանում է բրգաձև տանիքի տակ առնված սֆերիկ գմբեթը:

Կառույցի արտաքին ծավալն ակոսված է կոնաձև, եռանկյունաձև խորշերով, որոնք շեշտում են ինտերյերը: Շինության հիմնական ծավալի ծածկը քանդված է: Թմբուկի նիստերի վրա պահպանված հետքերը վկայում են, որ խորանները եղել են բրգաձև, հավանաբար գմբեթի նման կղմինդրե ծածկով: Եկեղեցու միակ դուռը արևմուտքից է: Պատին պահպանված կրաշաղախի հետքերը վկայում են, որ շքամուտքը ձևավորված է եղել կամարակապ եռանկյունաձև ճակտոնով: Խորաններից յուրաքանչյուրում, բացառությամբ արևելյանի և հյուսիսարևելյանի, տեղավորված են բավական լայն և բարձրադիր լուսամուտներ, ընդ որում հյուսիսարևելյան և հարավարևելյան խորաններում լուսամուտները շարվածքի մեկ քարի բարձրությամբ ցած են տեղադրված:

Հուշարձանն ուշագրավ է ինտերյերի լուծմամբ: Այն ընկալվում է որպես ամբողջական միասնություն, հավասարակշռված է, ներդաշնակ, որին նպաստում է միանգամայն նույնական խորանների հստակ ռիթմը: Նրանց ծավալներն, ասես, ներծուլվում են հիմնական ծավալի մեջ, որը ձգվում է վեր, դեպի կիսասֆերան: Վերծիգ խորանները և որմնասյուները իրենց համաչափություններով ընդգծում են ներսի տարածության վերասլացությունն ու գեղարվեստական արտահայտչականությունը:

Հուշարձանի դեկորատիվ հարդարանքը հակիրճ է: Ճարտարապետն, ասես, մտացածին հրաժարվել է դեկորից, ուշադրությունը կենտրոնացնելով ճարտարապետական բուն ձևերին, առանձին մասերին ու նրանց փոխհարաբերակցությանը:

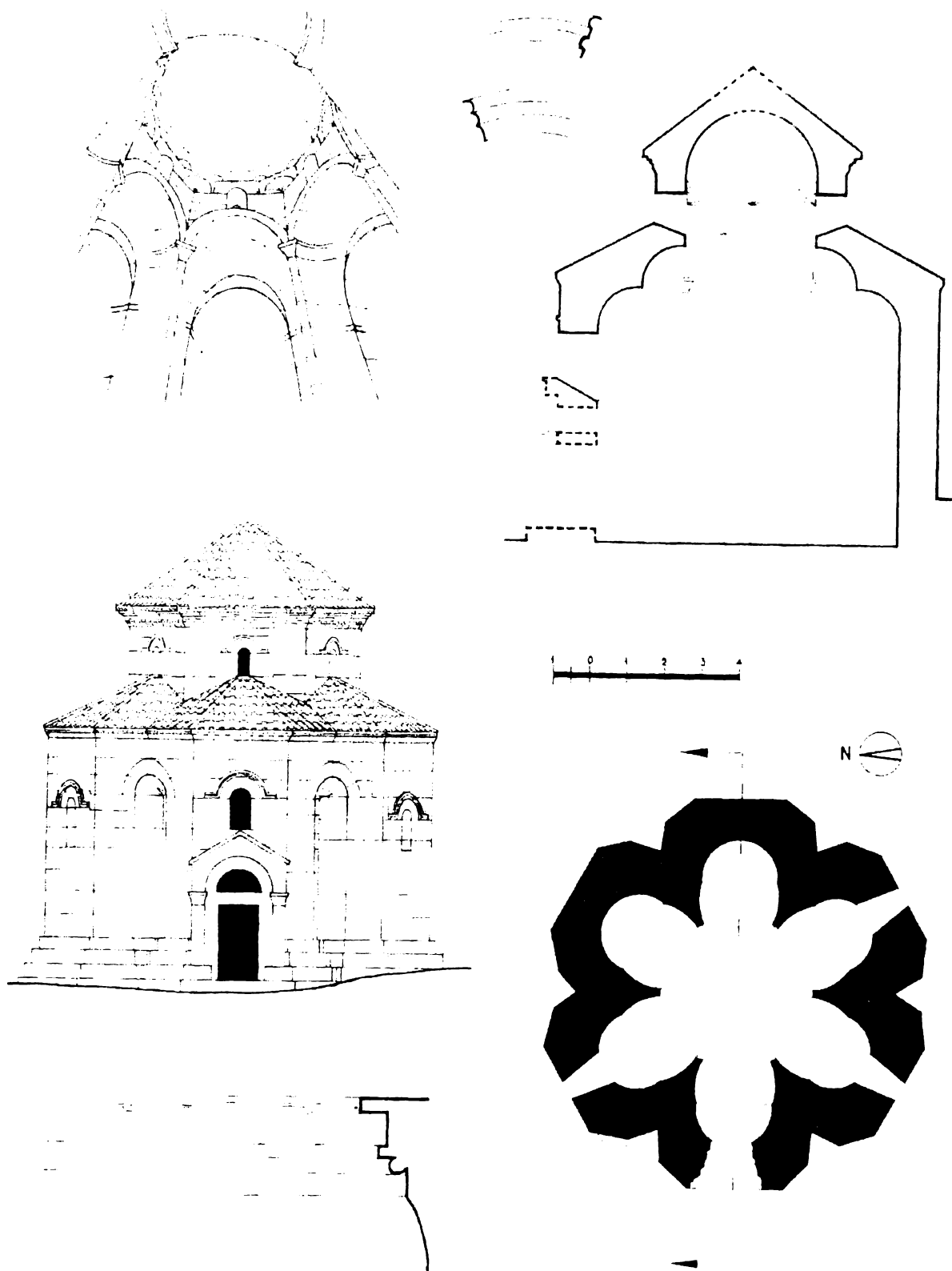
Տրոմպները, որ կիսակոնաձև են, կերտված են միակտուր քարից, զարդարված հազիվ նշմարելի հովհարաձև գծերով: Հուշարձանի արտաքին հարդարանքը ճոխ չէ: Ներկա վիճակում դրանք լուսամուտների երեսակալներն են և գմբեթի քիվը, քանի որ չեն պահպանվել մուտքի ձևավորումն ու հիմնական ծավալի

քիվը: Լուսամուտները պսակող բավական լայն երեսակալները միատեսակ չեն տրամատված, իսկ թմբուկի լուսամուտների որոշ երեսակալներ բոլորովին հարթ են: Կառույցի գլխավոր դեկորատիվ հարդարանքը գմբեթի երկշարք քիվն է, որի ներքևի շարքն ունի ատամնավոր մշակում, իսկ վերին շարքը զարդարված է կամարիկներով:

Կառույցի պատերին արտաքինից տեղտեղ պահպանվել են սվաղի հետքեր: Թմբուկի հյուսիսարևելյան նիստին նշմարվում են արձանագրության հետքեր: Հուշարձանի առաջին ուսումնասիրողը՝ Ա.Մանուչարյանը, այն կարդացել է «Գրիգոր» և ենթադրում է, որ դա ճարտարապետի անունն է²:

Պատմական տեղեկություններ այս հուշարձանի մասին, ինչպես և շինարարական արձանագրություններ, չեն պահպանվել, ուստի թվագրելու համար ելակետ է եղել միայն նրա ճարտարապետական-գեղարվեստական ձևերի և կառուցողական առանձնահատկությունների համեմատական քննությունը: Ժամանակագրական բնութագիր ունեցող կարևոր առանձնահատկություններն են. բազմաստիճան որմնախարիսխը, պատերի մեծ լայնությունը՝ 1մ 10 սմ, բավական լայն և բարձրադիր լուսամուտները, արևելյան խորանում լուսամուտի բացակայությունը (այդպիսիք են Ծիծեռնավանքը՝ IV - V դդ., Ջառջառիսը՝ IV - V դդ., Թանահատը՝ V դ.), միայն գծային տրամատով մշակված լուսամուտների երեսակալները (հատուկ է մինչև VII դ. կառույցներին), մուտքի վերականգնված ձևավորումը՝ ճակտոնով պսակված կամարակապ շքամուտքը (Երեբույք, Ավան): Արխաիկ են նաև խորանների ու կամարների պայտածությունը և որմնասյան խոյակները (Ջառջառիս, Թանահատ, Քասախ և այլն): Ժամանակագրական կարևոր բնութագիր ունի նաև կառույցի ողջ վերին հարկաբաժինը՝ գմբեթի ծավալը: Վեցանիստ թմբուկը, երկշարք

² Ա.Ա.Մանուչարյան, *Քննություն Հայաստանի IV - IX դարերի շինարարական վկայագրերի*, Երևան, 1977, էջ 97-98:



Աղ.28. Արագածի Գրիգորաշեն եկեղեցու գմբեթատակ փոխանցումը, հյուսիս-հարավ կտրվածքը, հարավային ճակատը, հատակագիծը, մանրամասներ (ըստ Կ.Դանիելյանի)

տրոնապալին համակարգը, կղմինդրածածկ տանիքը և, վերջապես, քիվի հարդարանքը վաղ միջնադարի կառույցներին հատուկ ձևեր ու կառուցողական հնարքներ են:

Արագածի եկեղեցու ծավալատարածական հորինվածքի և հարդարանքի համեմատական քննությունը Հայաստանի վաղ միջնադարի կենտրոնագմբեթ, ինչպես նաև բազմախորան եկեղեցիների հետ (մասնավորապես Եղվարդի Զորավարի, որն այս հորինվածքի թվագրված վաղագույն օրինակն է) հիմք է ծառայում եզրակացնելու, որ այն կառուցվել է VI - VII դդ. սահմանագծում:

Հուշարձանի գեղարվեստական, ինչպես և պատմական արժեքը անգնահատելի է: Նրա հետազոտումը ոչ միայն հարստացնում է բազմախորան կառույցների զարգացման պատմությունը, այլև ավելի քան կես դարով հետ է տանում ճարտարապետական այս կառուցվածքի ի հայտ գալը Հայաստանի տարածքում, կառուցվածք, որը հետագայում մեծ տարածում գտավ Անիի ճարտարապետական դպրոցում:

ԶՈՐԱՎԱՐ

Եղվարդից 3 կմ արևելք, մի ոչ բարձր բլրի հարավային լանջին տեղավորված է VII դարի հայկական ճարտարապետության ուշագրավ կառուցվածքներից մեկը՝ Զորավար եկեղեցին: X դարի պատմիչ Հովհաննես Դրասխանակերտցին, նկարագրելով Հայաստանի կառավարիչ Գրիգոր Մամիկոնյանի գործունեությունը և Արուճի պալատի ու տաճարի շինարարությունը, գրում է, որ նա «Շինե նաև նուիրանոց ուխտի կրօնաւորական դասուց, յորում և եկեղեցի պայծառապաճոյճ ի նմա յարդարեալ ըստ յարևելից կուսէ դաստակերտին մեծի եղիվարդայ՝ տուն բնակութեան կուսակրօնից գնա հաստատէ ի փրկութիւն հոգւոյ իւրոյ»³:

Հուշարձանը կառուցված է մոխրագույն և

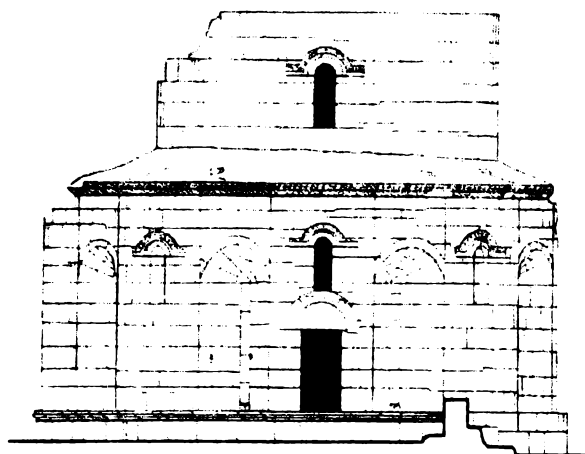
դարչնագույն՝ բավականին մեծադիր և լավ մշակված տուֆաքարերից, ընդ որում ակնհայտորեն նկատելի է դարչնագույն տուֆի գերակշռությունը արտաքին ճակատների որմածքում:

Ուշագրավ է, որ այստեղ բացակայում է սովորական որմնախարիսխը, և պատերը անմիջապես բարձրանում են մեկ աստիճանից կազմված հարթակի վրա: Խորշերին համապատասխանող տեղերում հարթակը ուղղակի շարունակվում է, և նրա փոքր թեքությունը լիովին բավարար էր անձրևաջրերի հեռացման համար:

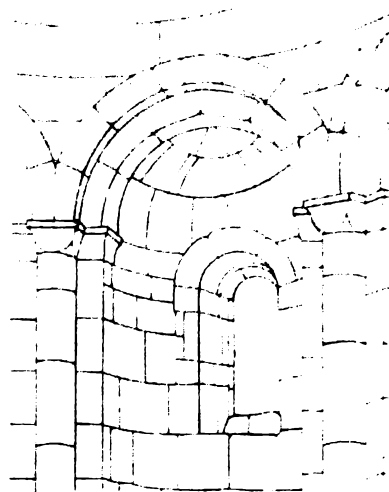
Ըստ իր հատակագծային հորինվածքի, հուշարձանը ութաբսիդ մի կառույց է՝ շրջապատված արտաքին պատով: Աբսիդների միջև դրսից արված են եռանկյունաձև հատվածք ունեցող բավականին խորը խորշեր: Արևելյան աբսիդը քիչ ավելի մեծ է եղել մյուս բոլոր աբսիդներից, և հենց այդ պատճառով էլ նրա արտաքին պատը որոշ չափով դուրս է եկել ընդհանուր եզրագծից: Կառուցվածքը մեզ է հասել խիստ վնասված դրությամբ. փաստորեն պահպանվել է հյուսիսային պատը միայն: Մինչև 1940-ական թվականները կանգուն էր նաև արևելյան աբսիդը: Սակայն նույնիսկ այն, ինչ պահպանվել է, հնարավորություն է տալիս լիովին վերակազմել հուշարձանի նախնական կերպարը⁴: Միմյանց հաված աբսիդները, որոնց հատման կետերում տեղավորված են 3/4 շրջագծային որմնասյուներ, ծածկված են գմբեթարդներով, ընդ որում հենց այս հանգամանքն էլ հնարավորություն է տվել ծածկել աբսիդները միաթեք լանջավոր ծածկով, որը շրջանցում է կառուցվածքը բոլոր կողմերից: Աբսիդների ճակատային կամարների հատման տեղերում տեղավորված են եղել ութ առագաստներ, որոնց վրա էլ ընթացել է որմածքի երկու շարք: Այս որմածքն իր հերթին պսակվել է գմբեթատակ օղակով, որի վրա էլ նստել է շրջագծային՝ ներսից և դրսից 12 նիստ

³ Հովհաննես Դրասխանակերտցի, Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1912, էջ 91:

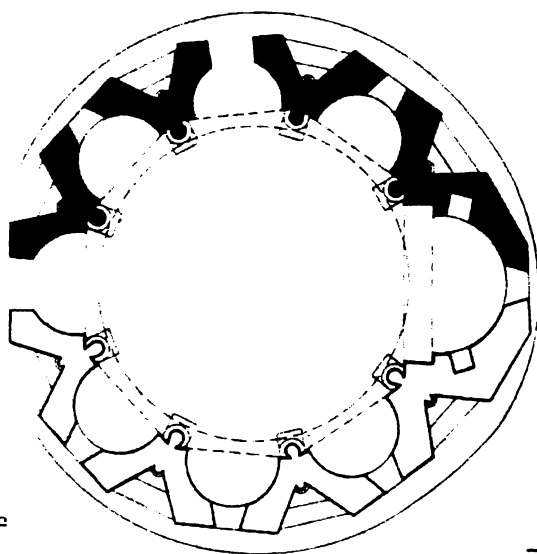
⁴ Տե՛ս Կ.Դանիելյան, Եղվարդի Զորավար եկեղեցին, «Լրաբեր հաս. գիտ.», 1988, N 9, էջ 52:



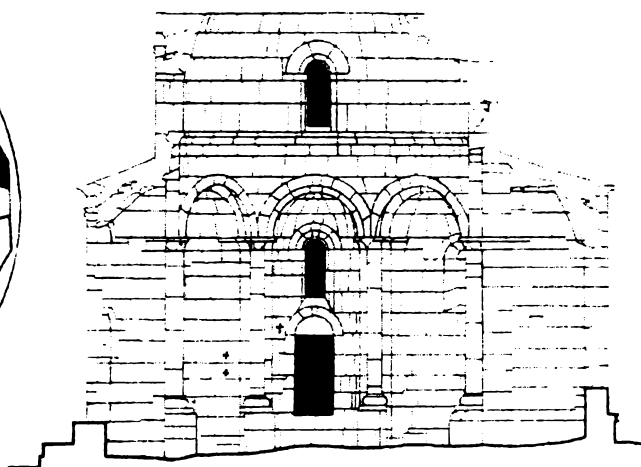
ա



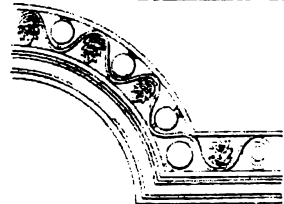
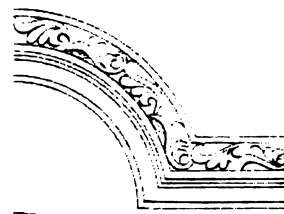
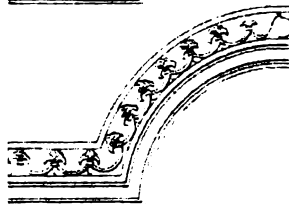
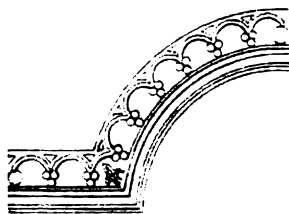
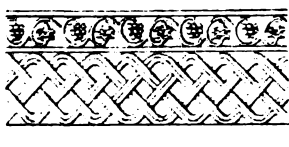
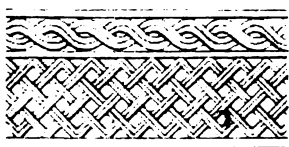
բ



գ



դ



ե

ՀԱՅԿԱՆԻՍ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ԼՂ.29. Եղվարդի Ջորավար եկեղեցի ա) հյուսիսային ճակատը, բ) հատակագիծը, գ) գմբեթատակ փոխանցումը, դ) արևելք-արևմուտք կտրվածքը, ե) մանրամասներ

ունեցող թմբուկը: Արևելյան կողմում, որտեղ արքիդը ավելի լայն է և դրա հետևանքով էլ՝ ճակատային կամարը ավելի բարձր, բացակայում է վերը նշված որմածքի երկու շարքը, հանգամանք, որը և հնարավորություն է տվել պահպանել գմբեթատակ օղակի ճիշտ հորիզոնական դիրքը:

Կառուցվածքն աչքի է ընկնում ինտերյերի արտակարգ համահնչուն ձևերով, որտեղ ներքին շրջագծի պարագծով դասավորված արքիդները հիանալի հենարան են նույնպես շրջագծային եզրանկար ունեցող թմբուկի և ամեն ինչ պսակող գմբեթի կիսասփերայի համար: Ինտերյերը աչքի է ընկնում ճարտարապետական զուսպ ձևերով, և միայն արքիդների եզրամասերով ձգվող խուլ կամարաշարը՝ իր սլացիկ որմնասյուներով, ամեն անգամ մի նոր հեռանկար է ստեղծում, դիտվում նոր, անսովոր անկյան տակ:

Ինչ վերաբերում է հարդարանքին ընդհանրապես, ապա զարդածները հիմնականում կենտրոնացած են արտաքին բազմանիստ ճակատների առանձին հատվածների և հատկապես պսակների ու քիվերի վրա: Այստեղ դրսևորված բոլոր տարրերն էլ լավ հայտնի են նույն՝ VII դարի երկրորդ կեսում կառուցված հուշարձաններում, թեև առանձին մոտիվների համակերպման հարցում առկա են խիստ ուշագրավ օրինակներ:

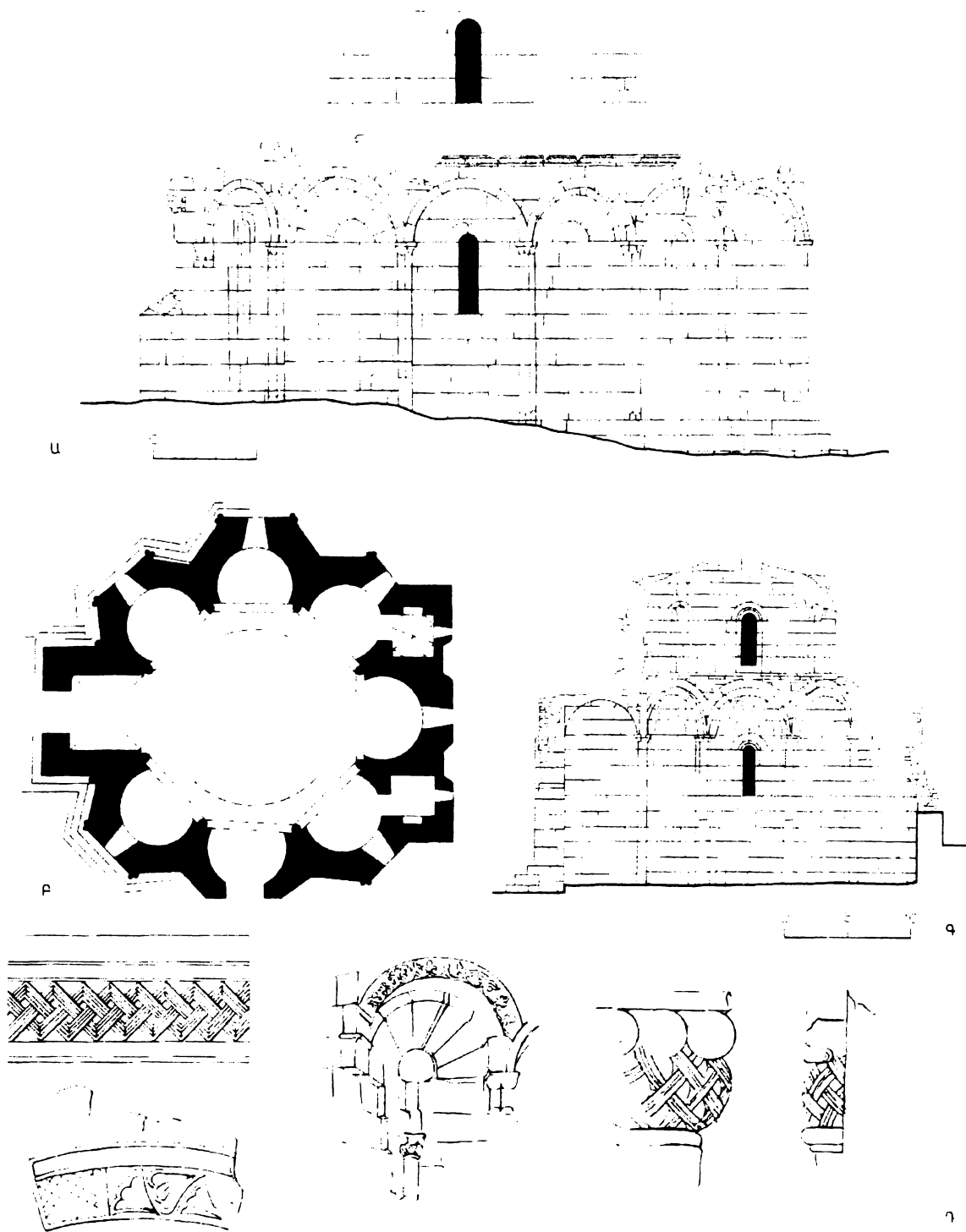
ԻՐԻՆԳ

Արագածի հարավարևելյան լանջին, Թալինից ոչ հեռու գտնվող Իրինդ գյուղի կենտրոնում պահպանվել են վաղմիջնադարյան ութաբսիդ կառուցվածքի ավերակները: Այստեղ առկա են հուշարձանի հյուսիսային արքիդները միայն: Այն կառուցված է եղել դարչնագույն, սև և կարմրավուն տուֆաքարերից: Պահպանված մասերը հնարավորություն են տալիս լիովին վերակազմել նրա խիստ ուշագրավ հատակագիծը: Արքիդներն այստեղ, ներառյալ արևելյան արքիդը, հավասար են միմյանց, և միայն արևմտյան կողմում արքիդին փոխարինել է քիչ ավելի մեծ խորություն ունեցող, խաչաձև թաղով

ծածկված ուղղանկյուն հատվածը: Ուշագրավ է, որ տաճարը բարձրանում է եռաստիճան հարթակի վրա:

Արևելյան երկու կողմերում տեղավորված են երկու՝ ոչ մեծ, քառակուսի հատակագիծ ունեցող ավանդատներ: Նրանցից հյուսիսարևելյանը ծածկված է եղել աստղաձև թաղով: Հարավարևելյան ավանդատունը ամբողջովին քանդված է, և նրա ծածկի ձևերը մնում են անհայտ:

Արևելյան կողմից ավանդատները քիչ դուրս են գալիս՝ ճակատի կենտրոնական մասում կազմելով ուղղանկյուն խորշանման տարածություն: Ներքին տարածությունը աչքի է ընկնում իր միասնականությամբ, թեև Ձորավարի համեմատությամբ արքիդներն այստեղ ավելի լայն են և խորը: Արքիդների միջև տեղավորված խորշերը հիշեցնում են Արթիկի մեծ տաճարի արևելյան խորշերը, նրանց եզրամասերում տեղավորված զույգ որմնասյուների վրա ձգվում են խորշերի եզրամասերը ձևավորող կամարաղեղները: Արքիդների հավասար լինելը հնարավորություն է տվել դրանց ճակատային կամարները հասցնել մինչև գմբեթատակ օղակը: Վերջինիս վրա էլ անմիջապես տեղավորված են թմբուկի լուսամուտները: Թմբուկը ներսից շրջագծային է, դրսից ութանիստ: Դրա անկյունային մասերում տեղավորված են եռանկյունաձև խորշեր, որոնք քիվի տակ ավարտվում են մեկ քարի մեջ փորված փոքրիկ, տրոմպանման քարերով: Կառուցվածքն աչքի է ընկնում արտաքին ճակատների համեմատաբար ճոխ մշակումով, ընդ որում այս հարցում իր որոշակի դերն ունի քանդակագարդ խուլ կամարաշարը, որտեղ առանձնակի ուշագրավ են կամարաղեղների հիմքում տեղավորված պատկերաքանդակները: Հետաքրքիր են դասավորված որմնասյուները, որոնք ոչ թե անկյունագծային տեղաբաշխում ունեն (ինչպես տեսնում ենք նույն ժամանակի այլ հուշարձաններում), այլ շրջված են դեպի ներս, և յուրաքանչյուր անկյունում տեղավորված երկու որմնասյուներն էլ դասավորված են եռանկյունաձև խորշի՝ դեպի ներս նայող նիստի վրա: Նման



Աղ.30. Իրիւնդի ս.Աստվածածին եկեղեցի ա) հյուսիսային ճակատը, բ) հատակագիծը, գ) արևելք-արևմուտք կտրվածքը, դ) մանրամասներ

դասավորությունը պատահական չէր. ճարտարապետը ձգտել է առանձնակի շեշտել, առանձնացնել խորշերը: Նույն այս նպատակին էին ուղղված. անշուշտ, կամարաղեղների ձևերի միջև եղած զգալի տարբերությունները: Եվ իսկապես, այն ժամանակ, երբ բուն խորշը շրջանցող կամարաղեղը ձևավորված է ոճավորված բուսական զարդաձևերով, պատերի խուլ հատվածները շրջանցող կամարաղեղները ունեն արդեն անհամեմատ ավելի պարզ մշակում: Նրանք ձևավորված են միայն սովորական գծաքանդակներով: Ուշագրավ է, որ ոչ աբսիդների լուսամուտները, ոչ էլ թմբուկի բացվածքները պսակներ չունեն:

Առաջին հարկաբաժինը և թմբուկը շրջանցող քիվերը մշակված են համանման հյուսածո զարդաձևերով: Արևմտյան ճակատում, ամենայն հավանականությամբ, եղել է շքամուտք, այդ մասին է վկայում որմնախարուխի երկրորդ աստիճանի զգալի ելուստը. այն կարող էր հենարան ծառայել շքամուտքի որմնասյան համար: Ուշագրավ են արևմտյան երկու խորշերի խորքում տեղավորված 3/4 որմնասյուները, որոնց խոյակներից վեր խորշերի հետնամասերը լայնանում են և պսակվում մեկ քարի մեջ փորված գմբեթադղներով: Նման լուծում հայտնի է և՛ Թալինում, և՛ Գառնահովիտում, և տարակույս չի մնում, որ այստեղ ևս՝ Իրինդում, խոյակների վրա դրված են եղել կամ արձաններ, կամ թևավոր խաչեր:

ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ

Զորավարի և Իրինդի հատակագծային ձևերի ուսումնասիրությունն արդեն ցույց է տալիս, որ թեև նրանք երկուսն էլ կառուցված են ներքին ութանիստ կոմպոզիցիան արտաքին ութանիստի մեջ պարփակելու և անկյունային մասերում խորշեր տեղավորելու սկզբունքով, բայց և այնպես երկու դեպքում էլ ակնհայտ են որոշ շեղումներ այդ նախնական «երկրաչափական» կառուցումից: Զորավարում դա հետևանք է արևելյան աբսիդի

համեմատաբար ավելի մեծ չափերի, իսկ Իրինդում՝ արևմտյան աբսիդը բավականին ուղղանկյուն խորը խորշով փոխարինելուն:

Զգալի տարբերություններ կան նաև երկու հուշարձանների արտաքին ձևերում: Այն ժամանակ, երբ արտաքին եռանկյունաձև խորշերը այնքան ուժեղ և խորն են Արագածում և Զորավարում, Իրինդում դրանք համեմատաբար մեղմ մշակում ունեն, ընդ որում այս հանգամանքն էլ ավելի է ուժեղանում նրանց եզրամասերով ընթացող խուլ կամարաշարի առկայության շնորհիվ: Սակայն կոնստրուկտիվ հարցերում, և հատկապես աբսիդների փոխադարձ կապի, առազաստների և գմբեթի համակերպման հարցերում, երկու հուշարձաններն էլ զգալիորեն մոտ են: Հիմնական տարբերությունն այն է, որ եթե Զորավարում գմբեթատակ օղակի տակ արված է երկու շարք որմածք, արևելյան ավելի մեծ թռիչք ունեցող աբսիդի բարձրությունը մյուս աբսիդների կամարներից համապատասխանեցնելու նպատակով, Իրինդում այդ որմածքը չկա, և գմբեթատակ օղակը անմիջապես նստում է աբսիդների ճակատային կամարների վրա: Ոչ պակաս ուշագրավ է խորշերի կոնստրուկտիվ լուծումը: Առաջին հայացքից խորշերը, թերևս, ցածր են թվում և, ելնելով թե՛ Զորավարի, թե՛ Իրինդի ճակատների համաչափություններից, նրանք, թերևս կարող էին քիչ ավելի բարձր, ավելի սլացիկ լինել: Սակայն պարզվում է, որ այս հարցում գլխավորը եղել է կոնստրուկտիվ, և առաջին հերթին՝ աբսիդների հորիզոնական հակազդումների չեզոքացման պահանջը: Բանն այն է, որ և՛ Զորավարում, և՛ Իրինդում խորշերը ավարտվում են այնտեղ, որտեղ սկսվում են գմբեթադղները, և վերջինիս հորիզոնական ճիգերն այսպիսով ընկալվում են արդեն խորշերից վեր ձգվող հոծ որմածքների միջոցով:

Հետաքրքիր են առազաստային փոխանցումները: Երկու հուշարձաններում էլ առազաստների ներքին անկյունները ոչ թե 90° են, այլ 135°, մի բան, որը մեծապես նպաստում է նրանց վերին մասերի կոնստրուկտիվ

ամրությանը, որովհետև ելուստներն այստեղ չնչին են և չկան այն խիստ առաջացող, կախվող մասերը, որոնք ծանրաբեռնելուց այնքան խուսափում էին հայ վարպետները: Ահա այդ է պատճառը, որ թմբուկների պատերն այստեղ դրված են անմիջապես գմբեթատակ օղակի վրա, համարյա հավասար նրա ճակատային հարթությանը, և այստեղ չկա այն բավականին լայն օղակածն հարթակը, որը տեսնում ենք Ջոփսիմեում, Արուճում, Թալինում:

Երկու հուշարձանների ծավալային ձևերը նույնպես մոտ են միմյանց թեև թմբուկների մշակումների միջև կան զգալի տարբերություններ: Եթե Ջորավարում թմբուկն ունի 12 նիստ, իսկ անկյուններն էլ ձևավորված են նեղ, նուրբ զլանիկներով, Իրինդում թմբուկի հատվածքը մշակված է արդեն 8 նիստ ունեցող բազմանիստի հիման վրա, թեև նիստերի եզրամասերում տեղավորված եռանկյունածն խորշերը զգալիորեն փոքրացնում են թմբուկի կողի լայնությունը, ինչպես այդ ունենք Մաստարայում և Գառնահովիտում: Ինչ վերաբերում է գմբեթների ծածկերին, ապա տարակույս չի կարող լինել, որ դրանք եղել են կղմինդրածածկ, ունեցել են սֆերիկ հորինվածք, և վեղարի նիստերը սահուն գծերով իջել են մինչև բազմանիստ քիվերը:

* * *

Վաղմիջնադարյան հայկական ճարտարապետության մեջ բազմաբսիդ հորինվածքները տարածում չգտան: Այս այն տիպն էր, որտեղ

ներքին տարածության ավելացումը անմիջականորեն պայմանավորված էր գմբեթի տրամագծով, և ներքին տարածության ամեն մի մեծացում իսկույն կհանգեցներ գմբեթի տրամագծի ավելացմանը: Մյուս կողմից, խիստ դժվար էր այս խիստ կենտրոնահավաք տիպին օժանդակ սենյակներ և ավանդատներ ավելացնելը: Բացի այդ, տիպն իր ամբողջության մեջ շատ ավելի կենտրոնածիզ միտում ուներ և շատ ավելի դժվար էր պահպանել քրիստոնեական եկեղեցու ավանդական պահանջը, շեշտել արևմուտք-արևելք առանցքը, և հատկապես արևելյան աբսիդը: Տեսանք, որ նման փորձեր արվել են և՛ Ջորավարում, և՛ Իրինդում, թեև չի կարելի չնկատել, որ նրանք չէին կարող անհրաժեշտ արդյունքը տալ:

Յետագա դարերում ևս այս տիպն առանձնակի զարգացում չունեցավ, հիմնականում իրականացվեց տոհմային, համեմատաբար ոչ մեծ կառույցներում (Աբուղամրենց եկեղեցին Անիում, X դար) և շատ սակավաթիվ են այս տիպի քիչ թե շատ նշանակալից չափեր ունեցող կառուցվածքները (Փրկիչի եկեղեցին Անիում, 1036թ.): Սակայն ակնհայտ է նաև, որ ուշ շրջանի հուշարձաններն այդ բնավ էլ հնավանդ ձևերի պարզ ընդօրինակումներ չեն, և տարբերություններն այդ ցայտուն հանդես են գալիս արդեն հատակագծային ձևերում: Պարզ է դառնում, որ հորինվածքն այս X - XI դարերում արմատական վերամշակման է ենթարկվել, և հնավանդ ավանդույթների վրա իր որոշակի կնիքն է դրել ռճական մոր ուղղությունը:

ԳԼՈՒԽ ՎԵՑԵՐՈՐԴ ՄԵՄՈՐԻԱԼ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆՆԵՐ

Մեմորիալ կառույցներն իրենց ուրույն տեղն ունեն վաղմիջնադարյան հայկական ճարտարապետության մեջ, ընդ որում ակնհայտ է նրանց նշանակությունը միջնադարյան ճարտարապետության զարգացման ուղիները ճիշտ հասկանալու հարցում: Բանն այն է, որ հատկապես հայկական ճարտարապետության շրջանակներում մեմորիալ հուշարձաններն առանձնակի զարգացում են ապրել և իրենց թե՛ բնույթով, թե՛ ստեղծված կառույցներով բնավ չեն նսեմանում ճարտարապետական մշակույթի երկու հիմնական՝ պաշտամունքային և քաղաքացիական բնագավառների համեմատ:

Չնայած ճարտարապետական ձևերի, դեկորատիվ հարդարանքի բազմազան համակարգերին նշված հուշարձանները ներկայացնում են մի որոշակի պարփակ խումբ՝ միավորված ֆունկցիոնալ որոշակի հատկանիշներով, հանգամանք, որը բնորոշ է հատկապես այդ տիպի հուշարձաններին:

Կազմավորված որոշակի նախապայմանների հիման վրա, մեմորիալ հուշարձաններն ընդհանրապես աչքի են ընկնում արտակարգ ավանդականությամբ, որը տարբերվում է նրանց և պաշտամունքային, և՛ աշխարհիկ ճարտարապետությունների շրջանակներում մշակված ձևերի զարգացման ընթացքից: Հանգամանքն այս բնորոշ է մեմորիալ ճարտարապետությանը առհասարակ, սակայն այն առանձնապես ցայտուն դրսևորվում է հայկական վաղ միջնադարի պայմաններում, երբ քրիստոնեության հաղթանակը արմատական շրջադարձ կատարեց պաշտամունքային կառույցների բնագավառում, մինչդեռ հայկական մեմորիալ հուշարձաններում պահպանվեցին և դարեր շարունակ հարատևեցին անտիկ

շրջանի, և էլ ավելի վաղ՝ ուրարտական մեմորիալ դամբարանային կառույցներին բնորոշ ձևեր: Մյուս կողմից ակնհայտ են հնագույն ժամանակներից ժառանգված ուղղաձիգ սիմվոլ-նշանի, որպես պաշտամունքային և մեմորիալ հուշարձան ավանդական կերպարի, արձագանքները, ձևեր, որոնք այնքան ցայտուն են դրսևորվել IV-VII դարերի կոթողների և հուշասյուների հորինվածքներում և որոնց ակունքները հասնում են բրոնզեդարյա մենհիրներին, վիշապներին, ուրարտական և հելլենիստական կոթողներին:

Հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ վաղմիջնադարյան մեմորիալ ճարտարապետության մեջ լավ հայտնի են եղել նաև սիմվոլիկ բնույթի կառույցներ՝ կոչված հավերժացնելու ինչպես երկրի պատմության մեջ բախտորոշ իրադարձությունները, այնպես էլ օտար նվաճողների դեմ մղված պայքարում զոհված հերոսների հիշատակը, քրիստոնեական կրոնի առաջին նահատակների դամբարանները և այլն:

Եվ այս ամենի հետ միասին այդ հուշարձաններին բնորոշ է սյուժետային պատկերաքանդակների առատությունը, որոնք մեծապես օգնում են մեզ բացահայտելու հուշարձանի էությունը, իսկ առանձին դեպքերում էլ՝ նրանց կառուցման ժամանակը: Մեմորիալ հուշարձանների վրա տեղ գտած պատկերաքանդակներն իրենց բնույթով խորհրդանշական են: Հայ քանդակագործները մեծ հմտությամբ կարողացել են հնավանդ ճարտարապետական հորինվածքները համակերպել վաղ քրիստոնեական պատկերազրական համակարգերի և սյուժեների հետ, ստեղծել արվեստների սինթեզն արտահայտող մի շարք ուշագրավ գործեր:

ՀՈՒՇԱՍՅՈՒՆԵՐ

Հայկական մեմորիալ ճարտարապետության օրգանական մասն են կազմում, այսպես կոչվող, «փոքր ձևերը»՝ կոթողները, հուշասյուները, առանձին կանգնած խաչերը, որոնք ներքին ծավալ չունեն և, ըստ էության, յուրովի անդրադարձն են հնագույն շրջանների ուղղածիզ, սիմվոլիկ քարակոթողների:

Վերջիններիս կառուցողական ավանդույթները հասնում են մինչև բրոնզեդար, մինչև Հայկական լեռնաշխարհում լավ հայտնի մենհիրներն ու վիշապները, որոնց ձևերի հետագա տրանսֆորմացիան հանգեցրեց ուրարտական ապա հելլենիստական ու հայկական կոթողներին, հուշասյուներին, առանձին կանգնած խաչերին և ի վերջո՝ խաչքարերին:

Բրոնզեդարյան վիշապների ձևերի զարգացման հաջորդ շրջանն են կազմում ուրարտական կոթողները: Սլացիկ, պրիզմաձև, սովորաբար բոլորածն վերնամասով այդ կոթողները հաճախ ծածկված են լինում սեպագրերով և, որպես կանոն, տեղավորված խորանարդաձև պատվանդանների վրա՝ ամրանալով նրանց հետ հատուկ ելուստի՝ «ատամի» միջոցով: Կոնստրուկտիվ նման ամրացումը, կոթողի ընդհանուր հորինվածքի հետ միասին, ավանդաբար անցնում է հելլենիստական ու վաղմիջնադարյան հայկական կոթողներին և հարատևում ավելի ուշ շրջանի հուշարձաններում՝ խաչքարերում: Հելլենիստական շրջանից մեզ են հասել Արտաշես Ա թագավորի (189-160մ.թ.ա.) կոթողները՝ հայտնաբերված Հայաստանի տարբեր շրջաններում: Նրանց բարձրությունը մեծ չէ (1-1,25մ), որոշակի լայնանում են դեպի վեր և, որպես կանոն, ավարտվում երեք ելուստավոր վերնամասով: Կոթողներն այս, համաձայն արամեական արձանագրությունների և Մովսես Խորենացու հիշատակության, հողաբաժան քարեր են եղել, կոչված նշելու կալվածների սահմանները: Մեզ չեն հասել հել-

լենիստական շրջանի մեմորիալ կոթողները, որոնք իրենց քանդակներով լավ հայտնի են հարևան Կոմագենում:

Սակայն տարակույս չի կարող լինել, որ վաղմիջնադարյան հայկական կոթողները իրենց անմիջական նախորդներն են ունեցել հենց այդ շրջանի կոթողների ձևերում, որոնք բավականաչափ լայն տարածում ունեին Մերձավոր Արևելքում և հունա-հռոմեական աշխարհում:

Այդ են վկայում նաև վաղմիջնադարյան մեմորիալ ճարտարապետության մեջ տարածում գտած այնպիսի հուշարձանները, ինչպիսիք են հուշասյուները: Նրանք ավելի զանգվածային են եղել, ավելի բարձր ու մոնումենտալ, և ոչ պակաս տարածված, քան կոթողները:

Շուրջ 15 դար առաջ ստեղծված հուշարձաններից կանգուն դրությամբ եզակի հուշարձաններ են հասել մեզ: Նրանք կործանվել են ոչ միայն բնության արհավիրքների և երկրաշարժների հետևանքով, այլև կրոնական անհանդուրժողականության պահերին, երբ օտար բռնապետների տիրապետության տակ գտնվող երկրներում միտումնավոր ոչնչացվում էին քրիստոնեական կրոնի այդ ակնառու խորհրդանշանները: Հանգամանք, որը հատկապես նշում է VIII դարի պատմիչ Ղևոնդը¹:

Բարձր, խաչերով պսակված սյուների մասին է հիշատակում նաև Ագաթանգեղոսը: Ըստ պատմիչի, սյուներն այդ կանգնեցված են եղել Հռիփսիմեի, նրա ընկերուհիների նահատակության վայրերում և ապագա տաճարի տեղում: Ուշագրավ է Ագաթանգեղոսի ևս մեկ վկայություն այն մասին, որ Տրդատ արքան ինքն է հուշասյուներ կառուցել՝ Մասսի լանջից հսկա քարեր բերելով, «մեն չորս արձանս սեանս կանգներ»²: Այս վկայությունը որոշակի հիմքեր է տալիս ենթադրելու, որ Վաղարշապատում, նշված տեղերում իսկապես չորս բարձր

¹ Ղևոնդ, *Պատմություն, Երևան, 1982, էջ 86*:

² Ագաթանգեղոս, *էջ 398*:

հուշասյուներ են կանգնեցված եղել և, բացառված չէ, որ նրանք էլ տեղ են գտել հետագայում ստեղծված լեզունդում:

Մեմորիալ հուշարձանների մյուս տիպը, սլացիկ, քանդակազարդ կոթողները, թեև նույնքան հնավանդ են, իրենց ակունքները ունեն տեղական, նաև հելլենիստական շրջանի հուշարձաններում: Թվում է, որ այն ձևով, ինչ ձևով հասել են մեզ, երբ պրիզմաձև կոթողի համարյա բոլոր նիստերը ծածկված են պատկերաքանդակներով, նրանք կարող էին տեղ գտնել Հայաստանում քրիստոնեության ընդունումից հետո որոշ ժամանակ անց միայն, երբ քանդակը, որպես այդպիսին, նորից իր արժանվույն տեղն է գրավում քրիստոնեական արվեստում:

Եղիշեն, խոսելով Վարդանանց պատերազմում զոհվածների և նրանց հիշատակի հավերժացման մասին, գրում է. «Բնագրօք յիշատակեցան նոքա, և ոչ մի տօնք տարեկանաց ոչ ածին զնոսա ի հեռաստանէ. ի ճաշակատեղս նոցա հայեցան և արտասուեցին, և յամենայն յատեան յիշեցին զանուանս նոցա: Բազում արծանք կանգնեալ էին յանուն նոցա, և անուանք իւրաքանչիւր նշանակեալի նոսա»³:

Հայ եկեղեցու կողմից, ի տարբերություն բյուզանդական ուղղափառ եկեղեցու, պաշտամունքային կառույցների ներսում թաղումներն արգելելը մեծապես նպաստեց մեմորիալ ճարտարապետության զարգացմանը, և այդ կանոնների խիստ պահպանումը ամբողջ միջնադարի ընթացքում ելակետ հանդիսացավ այս բնագավառի էլ ավելի բուռն զարգացման համար պատմական հաջորդ շրջաններում:

* * *

Ուրարտական և հելլենիստական ճարտարապետության ավանդույթների հիման վրա մշակված հայկական մեմորիալ ճարտարա-

պետության հուշարձաններն աչքի են ընկնում իրենց ներդաշնակ համաչափություններով, արվեստների սինթեզի այնպիսի ուշագրավ լուծումներով, որոնք իրենց հավասարապես դարձնում են հայկական քանդակի ուսումնասիրության անփոխարինելի տարրեր:

Տարածական տեսակետից կոթողները և հուշասյուները ունեն նույն բաժանումները՝ ստիլոբատները, խորանարդաձև պատվանդանները, կոթողների պրիզմաձև ծավալները, իսկ հուշասյուներում՝ տարբեր հատվածք ունեցող բները, խոյակները և հորինվածքները պսակող խաչերը: Վերջիններս համեմատաբար համեստ մշակում ունեն կոթողներում, մինչդեռ հուշասյուներում հորինվածքի առավել արտահայտիչ տարրերն են:

Նշված երկու տիպից զգալիորեն տարբերվում են առանձին կանգնած խաչերը, որոնք, ունենալով ստիլոբատներ և խորանարդաձև պատվանդաններ, պսակվում են բարձր, թևավոր խաչերով, դրանով իսկ էապես տարբերվելով և՛ կոթողներից, և՛ հուշասյուներից:

Ստիլոբատները խիստ որոշակի կոնստրուկտիվ նշանակություն են ստանում ստեղծելով բուն հուշարձանի հուսալի պատվանդանը: Կոթողներում աստիճանների քանակը չի անցնում երկու-երեքից, մինչդեռ հուշասյուներում, համապատասխան նրանց զանգվածային չափերի և մոնումենտալ բնույթի, աստիճանների քանակը հասնում է յոթի:

Հայկական մեմորիալ հուշարձանների ստիլոբատները իրենց անմիջական զուգահեռներն ունեն պաշտամունքային մոնումենտալ կառույցների աստիճանաձև որմնախարիսխների ձևերում, ընդ որում խիստ մոտ են նույնիսկ աստիճանների բացարձակ չափերը, թեև նրանցից յուրաքանչյուրն ունի իր մշակման նախադրյալները: Եթե տաճարների որմնախարիսխները ապահովում էին անցումը համեմատաբար նեղ պատից դեպի շատ ավելի լայն հիմնատակը, ապա հուշասյուներում այդ պահանջը չէր կարող առաջնակարգ լինել:

³ Եղիշեի վասն Վարդանայ և հայոց պատերազմին, Թիֆլիս, 1913, էջ 263:

Ստիլոբատի առաջին աստիճանը, ունենալով սովորաբար քառակուսի հատակած, այնքան նշանակալից տարածք է գրավում, որ հողին հաղորդվող ճնշումը անհամեմատ չնչին է եկեղեցու հիմնապատերի առաջացրած ճնշումից, և ակնհայտ է դառնում, որ այդ գործոնը չէր կարող կանխորոշել բազմաստիճան ստիլոբատի անհրաժեշտությունը:

Թվում է, որ այստեղ հաշվի է առնվել մեկ այլ գործոն: Բանն այն է, որ ճարտարապետները մշտապես ձգտել են ավելի արտահայտիչ ու տպավորիչ դարձնել մեմորիալ հուշարձանները, շեշտել նրանց մոնումենտալությունն ու վեհությունը: Այս հանգամանքն առանձնակի կարևորություն է ստանում մեմորիալ կառույցների՝ մոնումենտալ հուշարձաններից սովորաբար ոչ հեռու տեղադրման պայմաններում: Քասաղում, Երեռույքում, Արուճում տաճարների որմնախարիսխներին համարյա թե հպված են և՛ հուշասյուներ, և՛ կոթողներ: Ծարտարապետների ձգտումը՝ շեշտել, բարձրացնել մեմորիալ կառույցը, անշուշտ, որոշակի դժվարությունների էր հանդիպում նաև սեյսմիկ ուժերի մշտական առկայության պայմաններում: Հայ ճարտարապետները դարերի ընթացքում մեծ փորձ էին կուտակել այդ բնագավառում, և այն չէր կարող իր դրսևորումը չգտնել կոթողների և հատկապես հուշասյուների կառուցման գործում: Այդ մասին է վկայում կոթողի, հուշասյան առանձին տարրերի միացումը հատուկ ելուստների՝ «ատամի» միջոցով՝ լիովին ապահովելով կայունությունը, սեյսմիկ ուժերի հարվածի դեպքում: Կոնստրուկտիվ այդ լուծումը հուշասյանը հնարավորություն էր տալիս հարվածի ժամանակ թեքվել և նորից վերադառնալ իր նախկին դիրքին:

Վաղքրիստոնեական ճարտարապետության մեջ, հատկապես Կոստանդնուպոլսում, IV-V դարերում կառուցված հուշասյուները փաստորեն կրկնում էին անտիկ օրդերի հորինվածքը, նրա պատվանդանով, սյան մոնոլիտ բնով և խոյակով, հորինվածք, որը փաստորեն կրկնօրինակն էր մոնումենտալ

պաշտամունքային հուշարձաններում ընդհանրացված սյուների ձևերի: Հայկական լեռնաշխարհի երկրաբանական կազմությունը ապարների խիստ ճեղքված զանգվածների առկայության պայմաններում բացառում էր մոնոլիտ, սլացիկ սյուների բների կերտումը: Հայտնի օրինակները չեն անցնում երեք մետրից: Օձունի՝ չորս մետր երկարություն ունեցող կոթողները եզակի են: Քիչ ավելի բարձր է Բրդաձորի կոթողը, սակայն հայտնի չէ նման երկարություն ունեցող հուշասյան որևէ բուն, քանի որ զգալի տրամագծի պայմաններում այն զգալի էլ քաշ կունենար, և նրա տեղափոխումը լեռնային պայմաններում, եթե նույնիսկ հաջողվեր այն կտրել քարհանքում, արտակարգ դժվարությունների հետ էր կապված լինելու: Այս պայմաններում ստիլոբատի, որպես հուշասյան ընդհանուր պատվանդանի օգտագործումը ոչ միայն ապահովում էր հորինվածքի կայունությունը, այլև հնարավորություն տալիս հասնել նրա զգալի բարձրությանը, և այն պսակող խաչը առանձին դեպքերում կարող էր գտնվել 7-8 մետր բարձրության վրա: Անգեղակոթում ստիլոբատի աստիճանների քանակը հասնում էր ութի: Հուշասյուների ստիլոբատները մեզ են հասել խիստ վնասված դրությամբ: Կործանված, պահպանությունից զուրկ այդ կառույցները շրջակա բնակչության մոտ բնավ էլ չունեին այն ակնածանքը, որը կար պաշտամունքային կառույցների նկատմամբ: Ստիլոբատների քարերը սովորաբար 1,2-1,5 մետր երկարություն ունեին, իսկ աստիճանների բարձրությունը տատանվում է 30-40 սմ սահմաններում:

* * *

Հաջորդ կոմպոզիցիոն տարրը, որը նույնպես ընդհանուր էր վաղմիջնադարյան՝ վերը նշված երեք տիպի հուշարձանների համար (կոթողներ, հուշասյուներ, առանձին խաչեր), խորանարդած և պատվանդանն էր, որը միջանկյալ տարր էր ստիլոբատի և կոթողի, սյան բնի և խաչի միջև: Կարևոր է նրա կոն-

ստորուկտիվ նշանակությունը: Խորանարդաձև պատվանդանի մեջ խրվում էր նրա վրա բարձրացող կոթողի, հուշասյան խաչի ներքնամասի ատամը, և պատվանդանն իր զանգվածային ծավալով հուսալի հենարան էր այդ տարրերի համար: Ստիլոբատի կոնստրուկցիան այս հարցում ոչ մի նշանակություն չուներ. պատահական չէ, որ նրանց աստիճանների քանակը տատանվում էր մեկից մինչև իննի միջև:

Հայկական մեմորիալ հուշարձանների խորանարդաձև պատվանդանները որոշակիորեն մոտենում են ուրարտական կոթողների համապատասխան տարրերին՝ նույնքան զանգվածային և նույնքան կոնստրուկտիվ: Ուշագրավ է, որ ուրարտական այդ պատվանդանները սովորաբար հարթ, ողորկ մշակում ունեին, մինչդեռ հայկական հուշարձանների բավականին հարուստ դեկորատիվ մշակումը, անշուշտ, իր անմիջական նախորդներն է ունեցել հելլենիստական շրջանի հուշասյուների պատվանդանների ձևերում:

Վերը բերված վաղմիջնադարյան մեմորիալ երեք տիպի հուշարձաններից հատկապես կոթողների նիստերն են համարյա ամբողջությամբ ծածկվում սյուժետային պատկերաքանդակներով: Այս հանգամանքը պատահական չէր և բացատրվում է կոթողների ու հուշասյուների հելլենիստական ակունքներով, այն օրինաչափություններով, որոնք մշակվել էին դեռևս նախաքրիստոնեական ժամանակներում: Եթե հունական, հռոմեական կոթողները աչքի էին ընկնում բարձրարվեստ սյուժետային պատկերաքանդակներով (թեև քիչ չէին նաև կոթողները, որոնք պսակվում էին միայն ակրոտերիաներ հիշեցնող տարրերով), հուշասյուների բները, որպես կանոն, հարթ էին, ողորկ և միայն եզակի հուշասյուներում (Տրայանոսի, Ադրիանոսի հուշասյուները Հռոմում) սյան բները ծածկվում են շրջանցող պատկերաքանդակներով:

Թերևս այս ավանդական մոտեցումն էր, որ պահպանվեց հայկական վաղմիջնադարյան մեմորիալ ճարտարապետության մեջ և շարունակեց հարատևել նաև ավելի ուշ շրջանի հուշարձաններում (Տաթև, Որոտնավանք):

Կոթողը դիտվում էր ոչ միայն որպես կոնստրուկտիվ նշանակություն ունեցող մի կառույց, այլ նաև որպես քանդակագործական արվեստին ավելի մոտ գտնվող մի հուշարձան, որը շրջանցող պատկերաքանդակները ստիպում էին դիտողին շրջանցել հուշարձանը բոլոր կողմերից, մոտենալ նրան՝ դիտարկելու համար ամեն մի մանրամասն:

Միանգամայն այլ էր հուշասյունը. բարձր, մոնումենտալ, նա դիտարկելի էր զգալի հեռավորությունից, և կապույտ երկնքի խորքի վրա հստակորեն երևում էր կառույցը պսակող թևավոր խաչը:

Այս սկզբունքային տարբերություններն էին, որ պայմանավորել էին հարուստ պատկերազրական համակարգերի ի հայտ գալը կոթողների վրա, և նրանց անհամեմատ ավելի զուսպ օգտագործումը հուշասյուներում:

Դժբախտաբար, մեզ շատ քիչ հուշարձաններ են հասել, որտեղ գեթ մասամբ պահպանվել են հորինվածքի առանձին մասերը նախնական տեղում: Էլ ավելի քիչ են IV - VI դարերից պահպանվածները. վիճական արձանագրությունների իսպառ բացակայությունը ստիպում է առաջին հերթին ելնել այն հուշարձանների թվագրումից, որոնց մոտ էլ հայտնաբերվել են մեզ հետաքրքրող կոթողներն ու հուշասյուները, և այն զուգահեռներից, որոնք հնարավոր է նշմարել վաղմիջնադարյան քանդակի և զարդածեղերի տարբեր շրջաններին պատկանող մոտիվների առանձնահատկություններում:

Վաղ շրջանից, IV-VI դարերից մեզ չի հասել և ոչ մի կանգուն կոթող և նրանց նախնական ձևերի մասին կարելի է խոսել ելնելով միայն առանձին բեկորներից: Այս տեսակետից առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում Փարպիի՝ V դարով թվագրվող միանավ եկեղեցու, Ավանում ս. Հովհաննես, դարձյալ միանավ եկեղեցու մոտ գտնվող կոթողների բեկորները, որտեղ դեռևս անհամեմատ ավելին զուսպ են սյուժետային պատկերաքանդակները, և կոթողների հարթությունները հիմնականում մշակված են բուսական կամ երկրաչափական զարդամոտիվներով: Որոշ

հուշարձաններում նրանց մի կողմն է մշակված (Ավան): Կոթողների գերակշռող մեծամասնությունը կերտված է եղել տուֆի ամբողջական զանգվածից: Հատվածքում նրանք կամ քառակուսի են, կամ ուղղանկյուն: Այս դեպքում հիմնական, դեպի արևմուտք և արևելք ուղղված կողմերի վրա են տեղավորվում սյուստետային պատկերաքանդակները (Դարբանդ), կողային նիստերը սովորաբար մշակվում են բուսական և երկրաչափական զարդամոտիվներով: Որոշ տեղերում նրանք լինում են հարթ, առանց մշակման: Կոթողների անկյունները, որպես կանոն, մշակվում են ոչ մեծ տրամագիծ ունեցող գլանիկներով: Կոթողների բարձրաքանդակների տեղաբաշխման մեջ նկատվում է երկու տարբերակ: Առաջին դեպքում քանդակները հաջորդում են միմյանց առանց բաժանող ելուստների, իսկ երկրորդ դեպքում բարձրաքանդակներից յուրաքանչյուրը տեղավորված է հաջորդական դասավորություն ունեցող շրջանակների մեջ:

Առաջին տարբերակը ներկայացնող կոթողները կերտված են խոշորահատիկ տուֆից, պատկերաքանդակները խոշոր են, ռելիեֆը հասնում է 3-4 սմ-ի, և տարածված են, որպես կանոն, Հայաստանի կենտրոնական և հարավային շրջաններում: Բարձրաքանդակները կերտված են «ֆոնի հեռացման» եղանակով, երբ բարձրաքանդակի առավել առաջացող մասը գտնվում է շրջանակի մակարդակի վրա: Երկրորդ տարբերակին պատկանող կոթողները մշակված են ֆելզիտային տուֆից, տարածված են երկրի հյուսիսային շրջաններում և պատկերաքանդակների ելուստները չեն անցնում 1 սմ-ից: Ֆելզիտային տուֆը շնորհիվ իր մանրահատիկության, այս տիպի կոթողներում հնարավորություն է տվել հասնելու քանդակների զարմանալի նրբագեղ ձևերի, հանգամանք, որը բացառված էր մեծահատիկ տուֆերի օգտագործման ժամանակ: Այս տեսակետից առանձնակի բնորոշ են VI դարի երկրորդ կեսի սկզբում կերտված Օծունի կոթողները, որոնց հիանալի

բարձրաքանդակները չէին կարող միանգամից ստեղծվել և ակներև է, որ երկրի հյուսիսային շրջաններում նույն VI դարի դեռևս առաջին կեսին գործել է գեղարվեստական բարձր մակարդակ ունեցող քանդակագործական դպրոց, որի գործերից են, անշուշտ, Կողբի կոթողների զգալի մասը, դպրոց, որը հարատևել է և գործել է ամբողջ VII դարի ընթացքում: Հայկական վաղմիջնադարյան կոթողների նիստերը միշտ մնում են զուգահեռ և որևէ նեղացում չունեն: Սակայն բոլոր կոթողներն էլ իրենց վերին մասերում ունեն խոյակներ հիշեցնող լայնացումներ, որոնք առանձին դեպքերում հենարան են հանդիսանում փոքրիկ, չորս հենարաններով ծածկույթներ հիշեցնող տարրերի համար, որոնց վրա իր հերթին բարձրանում է կոթողը պսակող քարե խաչը (Ավան, Փարպի): Դրանք ոչ այլ ինչ են, քան արձագանք իրականում գոյություն ունեցող ծածկույթների, ճարտարապետական մի ձև, որով ժամանակին պսակվել էր Հռիփսիմեի դամբարանը:

* * *

Սկզբունքային այլ մշակում ունեն հուշասյուները: Համեմատած կոթողների հետ, նրանք ավելի մոնումենտալ են, բարձր, և հիանալի դիտվել են զգալի հեռավորությունից: Նրանց հիմնական գծերը ամենից առաջ դրսևորվում են ստիլոբատների լուծումներում, որոնց զգալի բարձրությունը մեծապես նպաստում է հուշասյան ընդհանուր բարձրության ավելացմանը, միաժամանակ զգալիորեն պակասեցնելով սյան բնի «ազատ» բարձրությունը, հանգամանք, որը չէր կարող չնպաստել ամբողջ հուշասյան կոնստրուկտիվ կայունությանը: Վերը մենք կանգ առանք ստիլոբատների և խորանադած և պատվանդանների վրա, որոնց ձևերը մեծ ընդհանրություն ունեն կոթողների համապատասխան տարրերի հետ, թեև այստեղ և աստիճանների քանակն են շատ և որոշ դեպքերում խորանարդած և պատվանդաններն են ավելի զանգվածային, թեև մշակված ավելի զուսպ ձևերով: Կոթողների

նկատմամբ հուշասյուների առաջին տարբերիչ տարրը խորանարդաձև պատվանդանների վրա դրվող խարիսխներն են, որոնք, սակայն, եղել են ոչ ամենուրեք, և մեզ հասած կանգուն հուշասյուներից ոչ մեկում նրանք չկան, թեև տոհմային գերեզմանատներում (Եղվարդ, Ջրվեժ) նրանց ներկայությունը խիստ բնորոշ է. Օշականի հուշասյունը, որը մեզ է հասել կանգուն դրությամբ, խարիսխ չի ունեցել: Հուշասյան ութանիստ բունը իր ներքևի մասում փոխանցվում է քառակուսու, որը և ամբողջականորեն խրվում է խորանարդաձև պատվանդանի մեջ:

* * *

Հուշասյուների տարածական կերպարը բնորոշող տարրն է սյան բունը: Անտիկ ճարտարապետության մեջ, ինչպես ամբողջ հորինվածքը, այնպես էլ հուշասյուների բները, որպես կանոն, լուծվում էին օրդերային համակարգին համապատասխան, և զգալի քանակ էին կազմում անտիկ տաճարների սյուների ձևերի պարզ ընդօրինակումը: Այլ էր իրադրությունը Հայաստանում: Այստեղ լեռնային, ճեղքված, հրաբխային ապարների, ամենուրեք օգտագործվող տուֆաքարի օգտագործումը բացառում էր նման երկարության քարերի հայթայթումը: Ճիշտ է, ստիլոբատները հնարավորություն էին տալիս զգալիորեն մեծացնել սյուների ընդհանուր բարձրությունը, սակայն բնի «մաքուր» բարձրությունը շատ չէր, և չէր անցնում 2,5-3,8 մետրից: Հատվածքում նրանք ունեին ութանկյուն, շրջանային և քառակուսի եզրաձևեր, ընդ որում, եթե առաջին երկուսում ճշտորեն պահպանվում էր երկրաչափական ձևը, ապա քառակուսի հորինվածքներում անկյուններում տեղավորվում էին վերասլաց գլանիկներ, որոնք լավ հայտնի էին նաև կոթողներում, միայն թե վերջիններում նրանց չափերը անհամեմատ փոքր էին և հնարավորություն էին ստեղծում զգալի ազատ տարածություն ստանալ քանդակների տեղաբաշխման համար:

Հուշասյուներում առավել բազմազան, ճոխ լուծումներ են ստանում խոյակները: Նրանք պսակում են սյունն ամբողջությամբ և իրենց վրա են կրում միակտուր քարից կերտված թևավոր խաչերը:

Իրենց տարածական լուծումներով խոյակները բաժանվում են երկու հիմնական խմբի: Առաջինը՝ իմպոստային խոյակներն են, որտեղ ներքնամասի քառակուսի կամ ութանիստ հատվածքը սահուն կորությամբ փոխանցվում է վերնասալի քառակուսուն, իսկ մյուսը՝ զամբյուղաձև խոյակներն են, որոնց վերնամասում տեղավորվում են հոնիական խոյակի ամենատարբեր մշակումները: Այս երկու տարբերակներն էլ լավ հայտնի են մոնումենտալ ճարտարապետության մեջ. դրանց հիման վրա էլ մշակվել են հուշասյուների խոյակների բազմազան ձևերը, նրանցից և ոչ մեկը նույնությամբ չի կրկնում մյուսին: Ձարդաձևեր և պատկերաքանդակներ են հանդիպում համարյա բոլոր իմպոստային խոյակների վրա՝ սկսած հավասարաթև խաչից (Ջրվեժ) մինչև բարդ սյուժետային թեմաներ (Դվին), երբ խոյակների նիստերի վրա պատկերվում են գավաթի սուրբ ջուրը խմող սիրամարգեր (Էջմիածին), կամ «Դանիելը առյուծների գբում» սյուժեն (Եղվարդ), խոզագլուխ Տրդատ արքան (Քասաղ), կամ միմյանց դեմ կանգնած ցուլեր (Եղվարդ): Ոչ պակաս տարբերակների ենք հանդիպում զամբյուղաձև խոյակներում, որտեղ հիմնական ձևավորող տարրերը երեքն են՝ բուն զամբյուղը, նրա վրա դրված ոլորազարդերը և խոյակը՝ վերևից պարփակող ուղղանկյուն վերնասալը: Սակայն պետք է ասել, որ մեզ հետաքրքրող շրջանում, IV-VI դարերում, առավել տարածված տիպն էր իմպոստային խոյակը: Դվինում հայտնաբերված VI դարով թվագրվող խոյակում ներքևի զամբյուղը դեռևս զարգացած չէ, իսկ ոլորազարդերը փոխարինված են բոլորածև վարդյակներով: Խոյակի վերնամասում զգալի չափերի փորվածք է արված թևավոր խաչի ներքևի ելուստի համար:

Թեև ոլորագարդեր այնտեղ չկան, սակայն նրանց համապատասխանող կողային «բարձիկները» մշակված են հոնիական խոյակների սկզբունքներով: Թերևս նույն VI դարով պետք է թվագրել Արզնիում՝ քառաբսիդ եկեղեցու ներսում դրված զամբյուղածև խոյակը, վերնասալի վրա խաչի ամրացման համար արված զգալի չափերի հասնող փորվածքով: Անտարակույս է, որ հուշասյունը, որին պատկանել է այս խոյակը, դրված է եղել գմբեթավոր եկեղեցուց ոչ հեռու, ճիշտ այնպես, ինչպես այդ ունենք դեռևս V դարից Ջրվեժում:

Խոյակների ներքևի և վերևի մասերում, որպես կանոն, արվում էին ուղղանկյուն կամ քառակուսի փորվածքներ՝ սյուների բների և խոյակների վրա դրվող խաչերի ամրացման համար:

Սովորաբար խոյակների վրա անմիջապես հենվում էր թևավոր խաչերի ներքնամասը՝ այնտեղից ելնող ճոխ բուսագարդերով:

Սակայն խոյակի զգալի չափերի պայմաններում ներքևից դիտարկելի խաչերի ցածրադիր մասերը և հատկապես բուսագարդերի ներքևի մասերը պարզապես կծածկվեին վերնասալի ելուստով: Այդ է պատճառը, որ որոշ խոյակների վրա ավելացվել է ևս մեկ տարր՝ ուղղանկյուն բարձիկը, որը մի կողմից խրվել է խոյակի վերնասալի մեջ, իսկ մյուս կողմից հենարան հանդիսացել թևավոր խաչի համար: Որոշ դեպքերում այդ բարձիկը տաշվում էր խոյակի հետ մեկտեղ:

* * *

Հուշասյուների առավել տպավորիչ տարրն են կազմում թևավոր խաչերը: Եթե կոթողների վրա դրվող խաչերը համեմատաբար փոքր են, սովորաբար համահնչուն հավասարաթև կոթողի նրբագեղ համաչափություններին և պատկերաքանդակներին, ապա հուշասյուները պսակող խաչերն ունեն արդեն զգալի չափով ծգված համաչափություններ, իսկ ներքևից ելնող խաչի ծաղկված լինելը խորհրդանշող բուսագարդերը հասնում էին

մինչև կողային խաչաթևերը, յուրովի հենարան ծառայելով նրանց համար: Նման խաչեր մեզ են հասել Դվինից, Ջվարթնոցից, Ջրվեժից, Ավանից և այլ վայրերից, նրանց բարձրությունը հասնում է 0,8-ից մինչև 1 մետրի: Խաչերի հակառակ կողմերը կամ թողնվում էին հարթ, կամ մի ոչ խորը ակոսով նշում նրա եզրամասերը: Ճակատային կողմը, որը միշտ ուղղված էր դեպի արևմուտք, մշակվում էր ավելի խորը եզրակոսներով, իսկ ավելի ուշ շրջանում, VI - VII դարերում, խաչաթևերը ծածկվում էին բուսագարդերով կամ նույնիսկ դիմաքանդակներով (Օծուն, Շնող):

* * *

Առանձին կանգնած մեմորիալ հուշարձանների երրորդ տիպն են կազմում մեկուսի կանգնած խաչերը: Այս կարգի հուշարձանները ևս կանգուն դրությամբ մեզ չեն հասել: Հայտնի է միայն Հովհանավանքում, գավթի արևելյան պատի խորշում դրված, VII դարում կերտված խաչը, որից պահպանվել է ներքևի մասը՝ ազուցված խորանարդած պատվանդանի վրա: Մեզ հետաքրքրող շրջանով պետք է թվագրել Դվինի պեղումների ժամանակ հայտնաբերված խաչը, որը ոչ այլ ինչ է, քան Ագաթանգեղոսի կողմից նկարագրված հեթանոսական տաճարների տեղում դրվող խաչերի արծագանքը: Դվինի խաչի բարձրությունն է 2,06մ, և տարակույս չի կարող լինել, որ նման չափի խաչեր չէին կարող դրվել հուշասյուների խոյակների վրա: Դրանք անշուշտ դրվել են անմիջականորեն խորանարդած պատվանդանների վրա, բավականին բարձր ստիլոբատի առկայության պայմաններում: Նման հուշարձանները, որոնց բարձրությունը հասնելու էր 5-6 մետրի, պետք է որ արտակարգ տպավորիչ լինեին, ընդ որում զգալի բարձրության վրա գտնվող թևավոր խաչը մշտապես դիտարկվելու էր կապուտակ երկնքի ֆոնի վրա և նրանք իրենց հուզական ազդեցությամբ բնավ չէին զիջի կոթողային այլ մեմորիալ կառույցներին և իրենց խիստ որոշակի տեղը պետք է որ ունենային ճար-

տարապետական համալիրների կառուցապատման մեջ: Որպես նորաստեղծ կրոնի ամենանշանակալից, ակնառու խորհրդանշաններ, այս կարգի հուշարձաններն էին, որ պետք է կործանվեին պատերազմական արհավիրքների, օտար բռնակալների տիրապետության տարիներին: Թերևս այդ է պատճառը, որ այս դյուրաբեկ հուշարձաններից եզակի օրինակներ են հասել մեզ:

Այն հանգամանքը, որ մեզ են հասել մի քանի տիպի մման խաչեր (ամբողջական և բեկորներ), տարակույս չի թողնում, որ այս տիպի հուշարձանների բնագավառում ևս լայն որոնումներ են եղել, ընդ որում, ձգտելով հասնել խաչի զգալի բարձրությանը, քանդակագործները երկարացրել են խաչի ուղղաձիգ ստեղծները: Դվինում խաչաթևերի ծայրերը ավարտվել են բոլորածն զարդանոտիվներով, իսկ բուն թևերի հարթություններով ձգվել են բավականին խոր ակոսներ: Բուն խաչը հենվել է բոլորածն վարդակի վրա, որն իր հերթին ուղղանկյուն հենարանի մասն է կազմել:

Խաչաթևերի հատման մասը, վաղմիջնադարյան հուշարձաններում մշակված է եղել բոլորածն զարդածնով և բոլոր հիմքերը կան ենթադրելու, որ մման մի խաչի կենտրոնում է տեղավորված եղել Դովեղ գյուղում հայտնաբերված քանդակագործ շրջանակը՝ Քրիստոսի համբարձման՝ մեծ վարպետությամբ մշակված տեսարանով:

Պատմական հաջորդ շրջանում, երբ արմատական փոփոխություններ էին տեղի ունենում ճարտարապետության և արվեստի բնագավառներում, մենորիալ հուշարձանների որոշ տիպեր (հատկապես կոթողները) համարյա անհետանում են, հուշասյուները տեղ են գտնում առանձին վանական համալիրներում միայն. առանձին կանգնած խաչերը անհամեմատ ավելի են հարատևում և, թեև սակավաթիվ, մեզ են հասել ինչպես պարզ, անպաճույճ կերտված հուշարձանների ձևով, այնպես էլ հիանալի մշակված, մեծ վարպետությամբ իրականացված թևավոր

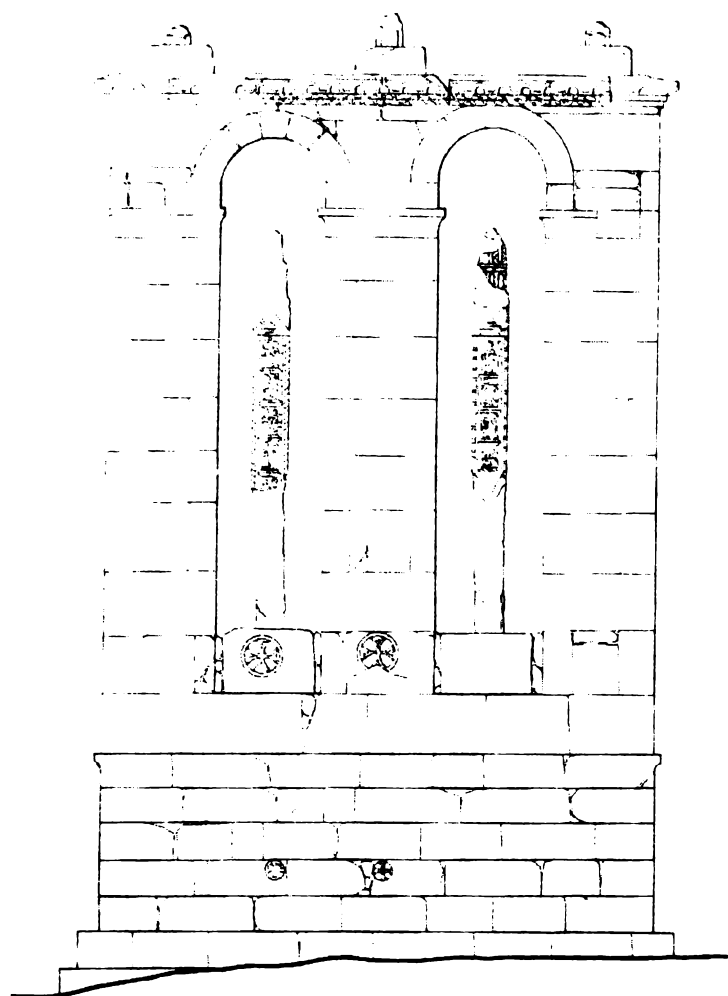
խաչերի օրինակներով, որոնցից առանձնակի պետք է նշել Հովհաննավանքում XII դարում կերտված խաչը, որն այժմ տեղափոխված է Էջմիածին: Նման հորինվածքները չեն մոռացվում մույնիսկ XVII դարում: Վաղ միջնադարում ստեղծված այս հորինվածքները նախատիպ հանդիսացան պատմական նոր ժամանակներում կերտված խաչքարերի համար, երբ պատմական նոր իրադրության պայմաններում նոր նախադրյալներ ստեղծվեցին մենորիալ հուշարձանների զարգացման համար, նոր պահանջներ առաջադրվեցին ավանդական այլ կարգի հուշարձանների նկատմամբ:

* * *

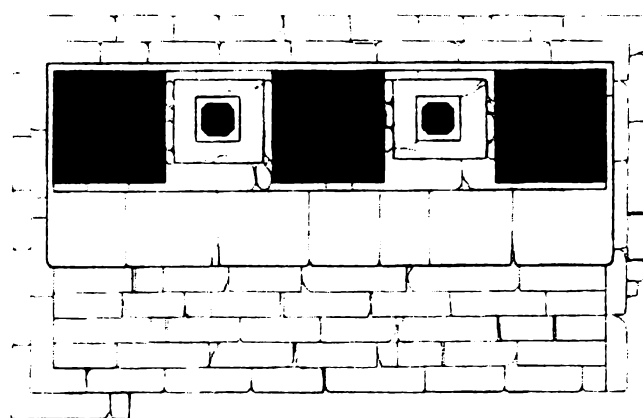
ՀՈՒՇԱԿՈԹՈՂՆԵՐ

Վաղմիջնադարյան մենորիալ հուշարձանների շարքում իրենց յուրովի ձևերով առանձնանում են հուշակոթողները, որոնցից կանգուն դրությամբ մեզ են հասել միայն երկուսը՝ Օծունն ու Աղուդին (VI-VII դդ.):

Օծունի հուշակոթողը առանձնակի տեղ է գրավում հայ ճարտարապետության և քանդակագործության մեջ առհասարակ: Բարձրադիր հիմնատակի վրա, որն արևմտյան կողմում մշակված է կառույցի ամբողջ լայնությունն ընդգրկող աստիճաններով, վեր են խոյանում կամարներով միացած երեք, համարյա քառակուսի հատվածք ունեցող, մույթեր, որոնց միջև դրված են վերասլաց, կանաչավուն ֆելզիտից կերտված, 4 մետր բարձրություն ունեցող կոթողներ: Վերջիններիս արևելահայաց և արևմտահայաց երեսները ծածկված են սյուժետային պատկերաքանդակներով, իսկ հյուսիսային և հարավային երեսները՝ բուսական և երկրաչափական նրբագեղ զարդանոտիվներով: Եթե կոթողների արևմտահայաց կողմերում տեսնում ենք ընդհանուր քրիստոնեական սյուժեներ (Աստվածամայրը գահի վրա, Քրիստոսի ավետումը, Ծնունդը, Սկրտությունը, առաքյալների շարքը և այլն), ապա արևելահայաց կողմում պատկերված են



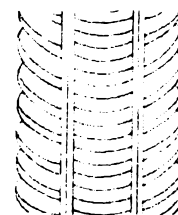
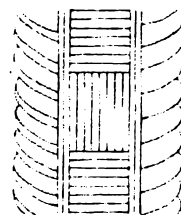
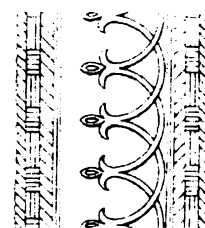
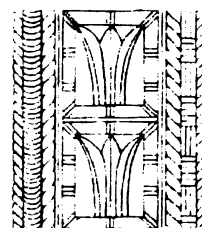
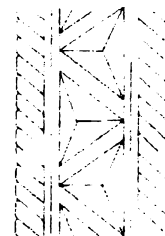
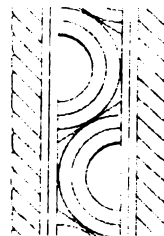
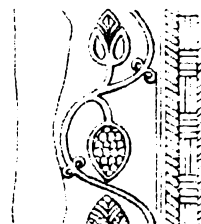
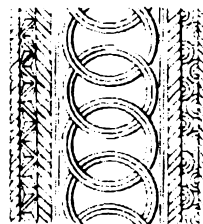
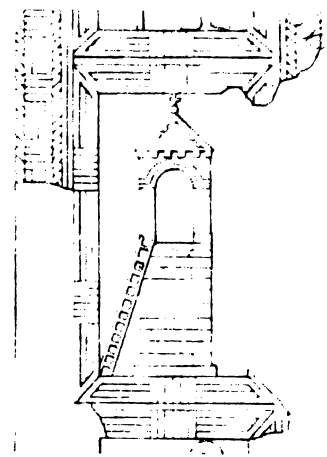
ա



բ



գ



Աղ.31. Օձունի հուշակոթողը ա) արևմտյան ճակատը, բ) հատակագիծը, գ) Հռիփսիմեի դամբարանի հարթաքանդակը, զարդաքանդակները

Հայաստանում քրիստոնեության տարածման ավանդության հիմնական, հանգուցային դրվագները (խոզակերպ Տրդատը, Գրիգոր Լուսավորիչը, Հռիփսիմեի դամբարանը, Տրդատը իր քրոջ՝ Խոսրովդուխտի հետ, Տրդատը և իր ավագանին, իշխանավորներ և այլն, և այլն): Նշվեց արդեն, որ այն կառուցվել էր որպես հայ ազգային եկեղեցու ինքնուրույնության հաստատման գրավական, ազգային ավանդույթները հիմնավորող հուշարձան: Այս ակնհայտորեն ուղղված էր բյուզանդական եկեղեցու քաղկեդոնական դավանանքի ոտնձգությունների դեմ, երբ արվում էր ամեն ինչ փառաբանելու տեղական սրբությունները, հաստատելու հայ եկեղեցու ինքնուրույնությունը: Այդ առավել ցայտուն դրսևորվում է արևելահայաց կողմերի սյուլժետային բարձրաքանդակների թեմատիկայով, որտեղ հանգամանորեն ցույց է տրված քրիստոնեությունը Հայաստանում տարածելու ավանդության հիմնական դրվագները:

Տարակույս չի կարող լինել, որ տաճարը և կոթողը կառուցված են միևնույն շինարարական շրջանում: Այս մասին է վկայում և երկու կառույցների թե՛ քարի նույնությունը, թե՛ որմնածքի տեխնիկան և թե զարդամոտիվների միջև եղած խիստ որոշակի ընդհանրությունները (քիվեր, որթատունկի ձևեր), տաճարի և կոթողի բարձրաքանդակների մշակման համանման ձևերը:

Դժվար է ասել, թե ինչպես է ավարտվել հուշարձանը. նրա կամարակապ վերին հարթակի վրա պահպանվել են երեք ոչ բարձր պատվանդաններ, որոնց մեջ ագուցված են եղել կոթողներ կամ թևավոր խաչեր: Այդ մասին են վկայում պատվանդանների վրա այժմ էլ նկատելի կանաչավուն ֆելզիտի ոչ բարձր ելուստները: Այն հանգամանքը, որ Աղուդիի հուշասյունը պսակվել է խաչով (այդ մասին կա հատուկ արձանագրություն), հնարավոր է դարձնում նաև Օծունի կոթողում խաչերի ենթադրությունը: Օծունի կոթողը աչքի է ընկնում իր բարձր գեղարվեստականությամբ, համաչափությունների ներդաշ-

նականությամբ, իսկ նրա սյուլժետային պատկերաքանդակները առանձնակի տեղ են գրավում վաղմիջնադարյան արվեստի մեջ առհասարակ:

* * *

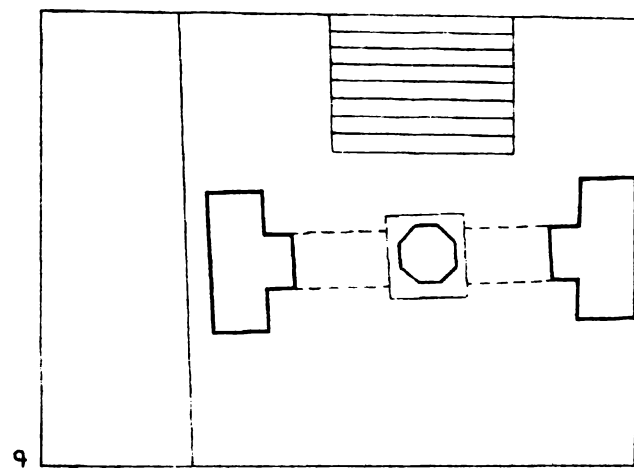
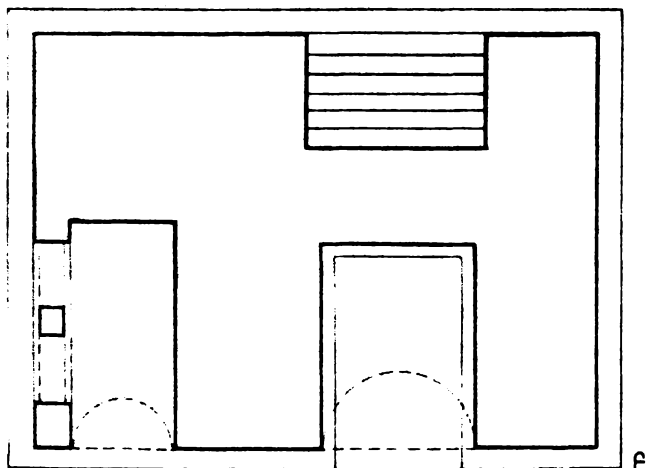
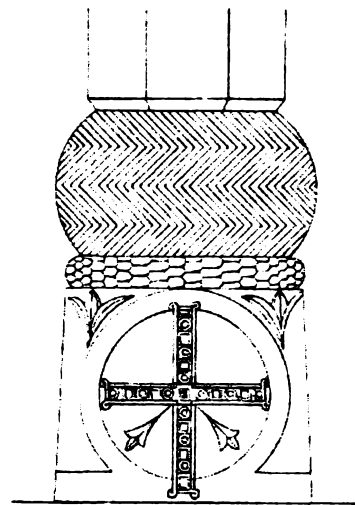
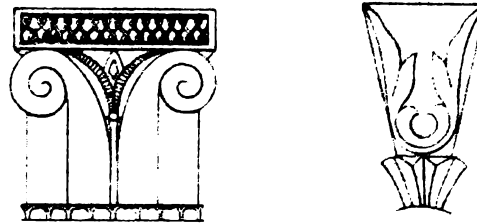
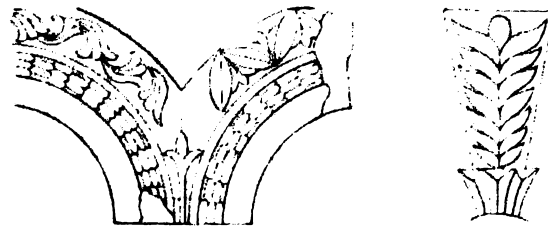
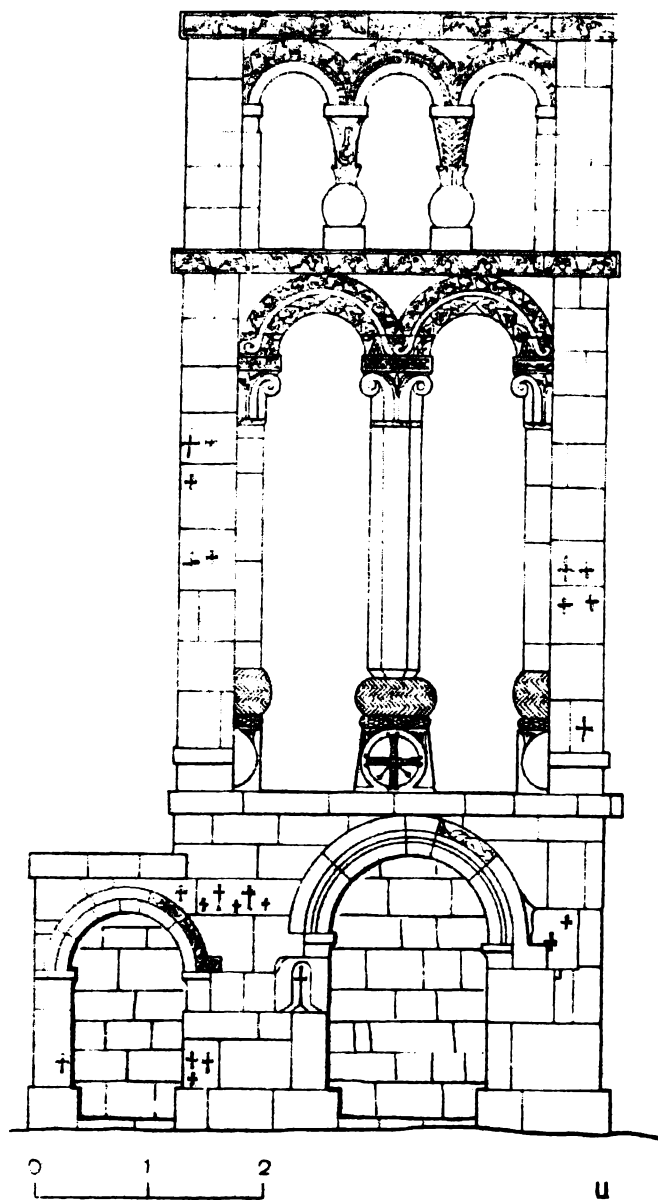
Մենորիալ հուշարձանների շարքում իր ուրույն տեղն ունի նաև Աղուդիի կոթողը: Հուշարձանն աչքի է ընկնում իր ճարտարապետական հորինվածքով, և նրա բոլոր ձևերն անխտիր սերտորեն առնչվում են VII դարում ընդհանրացած ձևերի հետ:

Ակնհայտ են կոմպոզիցիոն ընդհանրությունները, որ կան Օծունի և Աղուդիի հուշարձանների միջև. երկու դեպքում էլ ոչ բարձր, ծանրանիստ պատվանդանի վրա բարձրանում են երկրորդ հարկաբաժնի կամարակապ հորինվածքները, որոնց ձևերը քանի բարձրանում, այնքան դառնում են սլացիկ և թեթև՝ հիանալիորեն գծագրվելով կապուտակ երկնքի հստակ ֆոնի վրա: Սակայն սրանով էլ ավարտվում են ընդհանրությունները. ամեն մեկը նրանցից ունի խիստ յուրովի ձևեր, և հենց այս տեսակետից էլ նրանցից յուրաքանչյուրը առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում:

Այն ժամանակ, երբ Օծունի առաջին հարկաբաժինը հոծ ծավալ է և արևմտյան կողմից կառուցվածքի ամբողջ լայնությունը գրավող աստիճաններն են միայն, որ մասնատում են նրան, Աղուդիի առաջին հարկաբաժինը ունի համեմատաբար ավելի բարդ հորինվածք:

Այստեղ արևմտյան կողմից առկա են երկու բաց, բավականին խորը թաղածածկ խորշեր, որոնցից հարավայինը ավելի մեծ է, և թերևս պետք է խորհրդանշեր դամբարան տանող մուտքը: Հյուսիսային կամարը տանում է ցածրանիստ հենակների վրա հենված բաց սյունասրահը, որը, ըստ էության, ոչ այլ ինչ է, քան հնավանդ բազիլիկատիպ կառուցվածքները շրջանցող սյունասրահների մի վերիուշ:

Կենտրոնական խորշի հակառակ կողմում տեղավորված են առաջին հարկաբաժնի վերին հարթակը տանող աստիճանները: Այս



Աղ.32. Աղուտիի հուշակոթողը ա) արևմտյան ճակատը, բ,գ) հատակագծերը, դ) մանրամասներ

հարթակի վրա էլ բարձրանում է վերասլաց կամարակապ կոմպոզիցիան, որտեղ երկու ուղղանկյուն մույթերի միջև վեր է խոյանում ութանիստ սյունը, իր հիմնալի մշակված խարիսխով և խոյակով: Վերջինիս վրայից դեպի կողային մույթերն են ձգվում երկու կամարներ, որոնցից վեր տեղավորված են հանդիպակաց մույթերը միավորող ամբողջական մի հեծան: Այս բոլոր տարրերն էլ մշակված են ճոխ բուսազարդերով և խաղողի որթի գալարներով:

Երրորդ հարկաբաժինը (այն կործանվել էր 1931թ. երկրաշարժի ժամանակ և այժմ վերականգնված է մասամբ), դատելով պահպանված լուսանկարներից, ներկայացրել է ցածրադիր, դեպի վեր լայնացող հենակներին հենվող եռամաս բաց կամարաշար: Այն միավորող հորիզոնական հարթակի վրա էլ դրված է եղել թևավոր մի խաչ, որից այժմ ոչինչ չի պահպանվել: Բնականաբար, հարց է առաջանում. ի՞նչ են ներկայացրել այս հոյակերտ կառույցները: Ակնհայտ է, որ նրանց ձևերը զգալիորեն հեռանում են դամբարանների ձևերից և այստեղ, ըստ էության, չկան ոչ սարկոֆագներ, ոչ կիսագետնափոր դամբարանային կառույցներ:

Կարելի է ենթադրել, որ այս հուշակոթողները կառուցվել են ինչ-որ հասարակական քաղաքական նշանավոր իրադարձությունների առթիվ, ի նշանավորումն ինչ-որ մեծ հաղթանակի և ունեցել են խիստ որոշակի համագային նշանակություն:

ՏՈՀՄԱՅԻՆ ԳԵՐԵՉՄԱՆԱՏՆԵՐԻ ՀԱՄԱԼԻՐՆԵՐ

Միջնադարյան Հայաստանի ավատատիրական կարգերի պայմաններում նախարարական տների հոգևոր կենտրոններից ոչ հեռու սովորաբար գտնվում էին տոհմային գերեզմանոցները: Առավել նշանավոր անձանց համար կառուցում էին հատուկ դամբարան-եկեղեցիներ կամ թաղում հոգևոր կենտրոնի գլխավոր եկեղեցու մոտ (Երեբույթ), իսկ

տոհմի մնացած անդամները թաղվում էին գերեզմանատան աղոթարանի շուրջը, և նրանց համար կամ ստորգետնյա դամբարան էին կառուցում, ոչ հեռու բարձրացող կոթողով կամ հուշասյունով, կամ գերեզմանը նշվում էր միայն սովորական երկլանջ տապանաքարով. նման գերեզմանատները զգալի տարածում ունեին և հարատևում էին:

Տոհմային գերեզմանատների համալիրներից նշանակալից են Ջրվեժի և Ավանի հուշարձանախմբերը:

Ջրվեժ գյուղը, որն այժմ փաստորեն միաձուլվել է Երևանի հետ, կազմելով նրա արևելյան թաղամասը, վաղ միջնադարում հայտնի բնակավայրերից էր, և այստեղ են գտնվում մի շարք մեծ հետաքրքրություն ներկայացնող մեմորիալ հուշարձաններ: 1957թ. Ն.Մ.Տոկարսկու կողմից այստեղ ձեռնարկված պեղումները լույս աշխարհի հանեցին մի քանի հուշարձաններ, այդ թվում տոհմային գերեզմանոցի աղոթարան հանդիսացող միանավ եկեղեցին, իշխանական դամբարանը և նրա մոտ բարձրացող հոյակապ հուշասյունը⁴:

Հայաստանի հնագույն բնակավայրերից էր նաև Ավանը, որի միջնադարյան կառուցապատումը համարյա ամբողջությամբ կլանվել է ժամանակակից բնակավայրով: Բլրալանջին հյուսիսից հարավ ձգվում են մի շարք հուշարձաններ, ընդ որում, եթե հյուսիսային կողմում կառուցված է VI դարի նշանավոր տաճարը, ապա նույն բլրալանջի հարավային եզրին է գտնվում V դարով թվագրվող ս. Հովհաննես եկեղեցին՝ նրա շուրջը տարածվող գերեզմանատներով հանդերձ: Այս երկու եզրային կետերի միջև առկա են մի շարք այլ հուշարձաններ, հուշասյուներ, մատուռներ և վերջիններից հարավ տարածվող գերեզմանատունը, իր բազմաթիվ խաչքարերով, XVII-

⁴ Н.М.Токарский, Джрвеж, II, Вохджаберд (Археологические раскопки в Армении, № 11), Ереван, 1964, с. 36-46.

XVIII դդ. տապանաքարերով և նույնիսկ մեզ ժամանակակից թաղումներով:

Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում հին բնակավայրի հարավային կողմում գտնվող գերեզմանատունը՝ երկու աղոթարան մատուռներով, կոթողներով, հուշասյուներով հանդերձ: Այդպիսին է այժմ ս. Հովհաննես անվանվող թաղածածկ միանավ փոքրիկ մատուռը, որի հյուսիսային կողմում կանգնեցված են երկու կոթողներ, մեկ խաչքար-մոնումենտ, իսկ շրջապատում սփռված են կոթողներ և խաչքարերի բեկորներ: Հուշարձանը մի քանի անգամ վերակառուցվել է, վերանորոգվել են ծածկը, պատերը և այդ է պատճառը, որ մասնագիտական գրականության մեջ այն համարվել է X-XIV դդ. գործ⁵, թեև խիստ ակնհայտ են հնավանդ ճարտարապետական ձևերը: Այդպիսիք են նրա պայտածև աբսիդն ու պայտածև զմբեթարդը և արևմտյան մուտքի հորիզոնական բարավորը, մշակված IV-V դարերին բնորոշ շրջանագծի մեջ առնված ~~խաչ~~ ասարաթև խաչի և նրա երկու կողմում տեղավորված վեցթևյա վարդյակներով, մի ձև, որը հատկապես բնորոշ է վաղ շրջանի հուշարձաններին⁶: Հուշարձանը որպես գերեզմանատան աղոթարան է օգտագործվել նաև հետագա դարերում: Այդ են վկայում նրան հպված խաչքար-մոնումենտի կառուցումը XIIIդ. և շրջակայքում ընկած խաչքարերի բեկորները, որոնք ժամանակին ամբողջական կանգնած են եղել հուշարձանի շրջակայքում: Սակայն մեզ հետաքրքրում են հատկապես վաղ շրջանի վավերագրերը: Դրանցից առաջին հերթին նշենք երկու կոթողները, կանգնեցված հուշարձանի հյուսիսարևելյան կողմում (այժմ տեղում է միայն մեկը), խաչքար մոնումենտին կից: Կոթողներն իրենց պատվանդանների հետ միասին այստեղ տեղավորվել են խաչքար-մոնումենտի կառուցումից հետո, թեև դժվար է

ասել, թե որտեղ են ի սկզբանե կանգնեցված եղել: Նրանց ձևերին համահնչուն են այն բազմաթիվ բեկորները, որոնք սփռված են դեպի արևմուտք և վկայում են, որ այս տարածքում IV-VI դարերում բազմաթիվ կոթողներ են եղել:

Հնավանդ այս գերեզմանատնից հյուսիս-արևելք եղել է ևս մի աղոթարան՝ իրեն կից հուշասյան հետ միասին: Դա այժմ ս. Աստվածածին կոչվող մատուռն է, որի հարավային կողմում բազմաստիճան ստիլոբատի վրա վեր է բարձրանում մի ուշագրավ հուշասյուն: Եկեղեցին, ինչպես և ս.Հովհաննեսը, կառուցված է եղել վաղ միջնադարում, և նրա հարավային կողմում է գտնվում բավականին մեծ (ստիլոբատի առաջին աստիճանի չափերն են 3,69 x 3,80մ) հուշասյունը: Ստիլոբատը ի սկզբանե ունեցել է հինգ աստիճան և նրանցից վերևին վրա էլ տեղավորված է եղել խորանարդաձև պատվանդանը: Հուշարձանի մոտ պահպանվել էին և՛ սյան ութանկյուն բունը, և՛ իմպոստային խոյակը, որոնք իրենց նախնական տեղերում են դրվել 1973թ. վերականգնման ժամանակ:

Յուրաքանչյուր նախարարական տուն իր հոգևոր կենտրոնին կից ունեցել է տոհմային գերեզմանատուն, որտեղ թաղվել են տոհմի առավել նշանավոր ներկայացուցիչները: Այդպիսին են, օրինակ, Երերույքի տաճարի հարավակողմում բարձրացող երեք մեծ հուշասյուները, որոնցից ստիլոբատների և բուն հուշասյուների առանձին մնացորդներ են մնացել: Այդպիսին է Թալինի Կաթողիկեի շուրջը տարածված վաղմիջնադարյան մեծ գերեզմանատունը, բազմաթիվ կոթողներով: Մեզ չեն հասել տոհմային գերեզմանատներում տոհմի անդամների համար կառուցված գերեզմանատների մեծ շենքերը: Սակայն այն հանգամանքը, որ արաբական տիրապետությունից ազատագրվելուց անմիջապես հետո, արդեն IX - X դարերում մեկը մյուսի հետևից վեր են բարձրանում իշխանական տների մոնումենտալ հանգստարաններ, զավիթներ՝ հպված տոհմի հոգևոր կենտրոնի եկեղեցուն,

⁵ Թ.Թորամանյան, *Նյութեր..., հատոր առաջին, էջ 289*:

⁶ Կ.Ղաֆադարյան, *Երևան, միջնադարյան հուշարձանները և վիմական արձանագրությունները, Երևան, 1975, էջ 78*:

տարակույս չի թողնում, որ համանման սովորություն եղել է նաև հնում, թեև ժամանակի շինարարական ավանդներից ելնելով: Դրանք պետք է կառուցված լինեին մեկուսի. IV -VII դարերում գլխավոր եկեղեցիներին ոչինչ չէր հավում (Ձվարթնոց, Զոփսիմե, Արուճ և այլն):

ԴԱՄԲԱՐԱՆՆԵՐ

Մեմորիալ ճարտարապետության առավել նշանակալից կառույցների թվին են պատկանում դամբարանային հուշարձանները: Իրենց տիպերով և կառուցվածքով բազմազան են բրոնզեդարյան շրջանից մեզ հասած դամբարանները: Այդպիսիք են Սիսիանի շրջանի Ջորադաշտի (Ջորաքար) հուշարձանները, որտեղ պահպանվել են բազմաթիվ քարակերտ բնակարանատիպ դամբարաններ, կրոնիկներ, դամբարանաթմբեր, մենհիրներ, սալածածկ քարարկղային թաղումներ: Այս կարգի հուշարձաններից են Վանաձորում և այլ վայրերում հայտնաբերված դամբարանները: Արտակարգ հետաքրքիր են Լճաշենի դամբարանները, որոնք 5-8 մ երկարություն ունեն, 2,5-4 մ լայնություն, կառուցված են հսկա սալաքարերից և ունեն կեղծ կամարակապ ծածկեր: Ուրարտական ժամանակներից մեզ են հասել խիստ ուշագրավ ստորգետնյա սրբատաշ քարերով շարված և ժայռափոր դամբարաններ: Եղել են աշտարակած կառույցներ, որոնց ավանդույթը շարունակվել է նաև աքեմենյան ճարտարապետության մեջ: Վաղ հայկական շրջանի խիստ ուշագրավ աշտարակած դամբարանային կառույց է Էջմիածնի մոտ Աղավնատուն գյուղի մերձակայքում գտնվող «Օյուղը»: Աշտարակած դամբարանային կառույցները լավ հայտնի էին նաև հելլենիստական Չայաստանում (Մերձավան): Դեյլենիստական շրջանի գետնափոր, բայց տաշած քարերով շարված սալածածկ դամբարանի բնորոշ օրինակ է Սիսիանում հայտնաբերված դամբարանը: Նախաքրիստոնեական շրջանով պետք է թվագրվի նաև Ն.Մառի կողմից Անիի պեղումների ժամանակ հայտնաբերված չորս մույթերի վրա բարձրացող կառույցը, որը,

ամենայն հավանականությամբ, ծածկված է եղել ցածրանիստ գմբեթով:

Այսպիսով կարելի է եզրակացնել, որ քրիստոնեության տարածման պահին Չայաստանում արդեն գոյություն ունեին ամենատարբեր տիպի դամբարանային կառույցներ, որտեղ շերտավորվել էին դարերի խորքից եկող կառուցողական ավանդները, միա-հյուսվել հին արևելյան, ուրարտական և հելլենիստական մշակույթներին բնորոշ ձևերը: Այդ ձևերն էին, որ հիմնատակ դարձան վաղքրիստոնեական հայկական մեմորիալ ճարտարապետության համար, ընդ որում առավել ուշագրավն այստեղ այն է, որ այս բնագավառում չի նկատվում այն խզումը, որը ակնհայտ է հելլենիստական շրջանի և նրան հաջորդող վաղմիջնադարյան Չայաստանի պաշտամունքային կառույցների ճարտարապետության բնագավառում:

Սկզբունքորեն այլ էր իրադրությունը մեմորիալ ճարտարապետության ասպարեզում: Այստեղ թերևս իր որոշակի նշանակությունն է ունեցել թաղման ծիսակատարության արտակարգ պահպանողական բնույթը, մի բան, որը չէր կարող իր ազդեցությունը չունենալ նրա հետ սերտորեն առնչվող դամբարանային, մեմորիալ կառույցների ձևերի ավանդականության հարցում: Մասնագիտական գրականության մեջ վաղուց նշվել է այն որոշակի ընդհանրությունը, որը ակնհայտ է հելլենիստական Չայաստանում տարածված թաղման ծեսի և ուշ բրոնզեդարյան ցեղապետների թաղման, ծիսական արարողությունների միջև: Այս պայմաններում, բնավ էլ պատահական չէ, որ վաղքրիստոնեական մեմորիալ կառույցները, կոթողները, հուշասյուները, դամբարանները փաստորեն կրկնում են նախորդ դարերում, նույնիսկ պատմական նախորդ շրջաններում մշակված մեմորիալ կառույցների ձևերը, իսկ հայ քրիստոնեական եկեղեցին, հար և նման հելլենիստական սովորույթներին, կտրականապես արգելում է թաղում կատարել եկեղեցիների ներսում, ճիշտ այնպես, ինչպես չէր թույլատրվում և ոչ մի

թաղում հեղինակական շրջանի հեթանոսական տաճարներում: Ինքնին հասկանալի է, որ հնավանդ ձևերը նույնությամբ չեն կրկնվում, հարմարեցվում են, վերամշակվում նոր կրոնի, պատմական նոր շրջանի ոճական ուղղությանը և պահանջներին, հեթանոսական քանդակներին փոխարինում են միանգամայն նոր սկզբունքով կերտված սյուժետային բարձրաքանդակները, իսկ ծավալային քանդակը, որպես հեթանոսության խորհրդանշան, դուրս է մղվում անվերադարձ:

* * *

Յուրաքանչյուր նախարարական տուն վաղ միջնադարում ուներ իր տոհմային գերեզմանատունը և, ինչպես կարելի էր եզրակացնել պատմիչների հիշատակություններից, տոհմի նշանավոր ներկայացուցիչներին թաղում էին իրենց տոհմական կալվածքներում գտնվող գերեզմանատներում: Նշանավոր անձանց տոհմային գերեզմանատներն էին բերում նույնիսկ հեռավոր երկրներից, եթե մահը նրանց հասել էր այնտեղ: Այսպես, երբ Իրանում մահացավ Սմբատ Բագրատունին, ապա «Բարձին զմարմին նորա և տարան թաղեցին առ հաւրն իւրում ի Դարիւնս»⁷: Տոհմային գերեզմանատան մասն է կազմել աղոթարանը, որտեղ ծիսակատարություններ են կատարվել նրանից ոչ հեռու թաղվածների հիշատակին: Մեզ են հասել առանձին դամբարաններ՝ նրանց վրա կառուցված մատուռներով, կոթողներով և հուշասյուներով:

Իշխանական տները ունեին իրենց առանձին, բնակավայրից դուրս գտնվող գերեզմանատները, որտեղ մի ոչ մեծ մատուռի շուրջը տեղավորված էին հարազատների դամբարանները, գերեզմանները և որտեղ կառուցվում էին կոթողներ ու հուշասյուներ նրանց հիշատակին:

Այս տեսակետից ուշագրավ է Ջրվեժի գերեզմանատունը V դարի միանավ եկեղեցիով, նրա մոտ կառուցված թաղածածկ

գերեզմանափոր դամբարանով, հուշասյունով և այլ գերեզմաններով, որոնք սփռված են եկեղեցու շուրջը: Դամբարանային կառույցների ուրույն տիպ են երկհարկ դամբարանեկեղեցիները, որտեղ կիսագետնափոր դամբարանի վրա, կազմելով նրանց հետ ճարտարապետական մի ամբողջություն, վեր են բարձրանում աղոթարան-մատուռները:

Հայ եկեղեցին, ի տարբերություն բյուզանդական, հունական, բալկանյան երկրների ուղղափառ եկեղեցու, հավատարիմ մնաց այս ավանդույթին, և շուտով այն ձևակերպվեց եկեղեցական կանոններով: Որ հայ եկեղեցին քրիստոնեության տարածման առաջին իսկ շրջանից հետևում էր այս օրենքներին վկայում է Անի-Կամախում հեթանոս հայ թագավորների դամբարանների մոտ առաջին հայ քրիստոնյա թագավորների դամբարանների առկայությունը և նույն IV դարում Արշակունի թագավորների առանձին դամբարանի կառուցման փաստը Աղցքում:

Այդ օրենքին հայ եկեղեցին հետևեց միջնադարի ընթացքում: Այս հանգամանքն արտակարգ նշանակություն ունեցավ հայկական մեմորիալ ճարտարապետության կազմավորման և զարգացման համար, աստիճանաբար կազմավորվեց ճարտարապետական մշակույթի մի բնագավառ, որն իրեն հավասարը չուներ քրիստոնեական և ոչ մի այլ երկրում: Այս հիմքի վրա էլ կազմակերպվեցին մեմորիալ հուշարձանախմբեր, որոնք իրենց ուրույն տեղն են գրավում վաղմիջնադարյան ճարտարապետության մեջ: Այդպիսին էր, օրինակ, Արշակունյաց թագավորների դամբարանը, որից հյուսիս կառուցված է քառամույթ բազիլիկա, իսկ դեպի հարավ ձգվում էր հուշասյուների և կոթողների շարքը, ընդ որում այստեղ, մոտ հարևանությամբ եղել են այլևայլ կառույցներ, որոնցից միայն հիմնապատերի մնացորդներն են մնացել: Նշանավոր տաճարների շրջապատում կազմավորվում են տոհմային գերեզմանատներ (Երերույք, Թալին), առանձին դեպքերում տոհմային գերեզմանոցները հարատևում են նաև

⁷ Սեբեոս եպիսկոպոսի «Պատմութիւն», Երևան, 1939, էջ 117:

պատմական հաջորդ շրջաններում, ինչպես այդ տեսնում ենք Արծրունյաց տոհմային գերեզմանատանը, որտեղ Ձորադիր աղոթարան-եկեղեցու շրջապատում շարունակվել են թաղվել Արծրունյաց թագավորության տան անդամները IX և X դարերի ընթացքում:

* * *

Մեմորիալ հուշարձանների՝ հատկապես դամբարանների մասին խիստ ուշագրավ տեղեկություններ են հաղորդում միջնադարյան հայ պատմիչները: Նրանց հաղորդումներից ակնհայտ է դառնում, որ վկայարաններ էին կառուցվում ոչ միայն քրիստոնեական սրբերի, այլև հայրենիքի համար զոհված և սրբերի շարքը դասված հերոսների գերեզմանների վրա: Փալստոս Բուզանդը, նկարագրելով պարսից զորքերի դեմ մղված պատերազմը, գրում է, որ այս պատերազմում ընկնում է նաև Վաչեն, Հայոց մեծ սպարապետը: Վրթանես եպիսկոպոսապետը ժողովում մխիթարում է բոլորին, և ասում «Մխիթարվեցեք Քրիստոսով, որովհետև նրանք որ մեռան՝ մեր աշխարհի եկեղեցիների և աստվածատուր հավատի համար մեռան, որպեսզի մեր աշխարհը չգերվի, քարուքանդ չլինի, սուրբ եկեղեցիները չաղծվեն, մարտիրոսները չանարգվեն... և նրանք, որ իրենց կյանքը չխնայեցին այս բոլորի համար՝ նրանք պետք է պատվվեն Քրիստոսի վկաների հետ»⁸: Այնուհետև նա շարունակում է. «Վրթանես մեծ քահանայապետը օրենք սահմանեց մեր աշխարհում՝ տարեցտարի նրանց հիշատակը կատարել, ինչպես և նրանց, որոնք նույն կերպով աշխարհի փրկության համար կմեռնեին»⁹: Բուզանդը գրում է, որ օրենքներն այդ անխախտ կատարվում էին, և «տիրոջ աշակերտների առաքելական (մատուռներում) և մարտիրոսների վկայարաններում ամեն տարի ժողովվում էին, նրանց վարքի, կյանքի

և քաջ գործերի հիշատակը խմբովին տոնում էին ցնծությամբ»¹⁰:

Որոշ դեպքերում մեմորիալ հուշարձաններ են կառուցվում ոչ թե գերեզմանի վրա, այլ սրբագործված վայրը նշելու նպատակով: Այսպես, Վաղարշապատի կենտրոնում Գրիգոր Լուսավորիչը խաչ է կանգնեցնում, երազում Աստծո կողմից նշված ապագա տաճարի տեղում: Նշանավոր սրբավայր էր նաև Խոր Վիրապը, որտեղ, ըստ ավանդության, երկար տարիներ տանջվել էր Գրիգոր Լուսավորիչը: Հորի վրա կառուցված հուշարձանը 640թ. կործանեցին արաբները: 642թ. Ներսես Գ կաթողիկոսը դարձյալ հուշարձան է կառուցում այնտեղ, որը հետագայում նորից է կործանվում, մինչև որ XVII դարում նույն տեղում թաղածածկ սրահածն մատուռ են շինում, որը կանգուն է և այժմ: Դժվար չէ տեսնել, որ հայկական մեմորիալ կառույցների շինարարությունը չէր թելադրվում նահատակի կամ սրբերի շարքը դասված հերոսի գերեզմանի վրա որևէ հուշարձան կառուցելու անհրաժեշտությամբ: Համանման հուշարձաններ են կառուցվում նաև սրբագործված, հիշարժան վայրերում, ընդ որում այդ ավանդույթը դարձյալ առնչվում է անտիկ ճարտարապետության մեջ ընդհանրացած ձևերի հետ: Այդպիսին են հայտնի կենոտաֆները, հուշարձաններ, որոնց տակ թաղում չկար և նրանք խորհրդանշում են, մարմնավորում ինչ-որ նշանավոր դեպք, հաղթանակ և այդ կարգի հասկացողություն: Թվում է, որ այս կարգի հուշարձաններից են Օծունի և Աղուդիի մոնումենտները, կամ Երուսաղեմում անհայտ հայ մարտիկների հիշատակը հավերժացնող մատուռները, կառուցված քարանձավների վրա, որոնց խորքում էլ թաղվել են անհայտ զինվորները: Խոշոր մեմորիալ կառույցներին գալիս են լրացնելու կոթողներն ու հուշասյուները, առանձին կանգնած մեծադիր խաչերը, որոնց արտակարգ բազմապիսի ձևերում շերտավորվել են ինչպես հին արևելյան կառուցողական ավանդույթները,

⁸ Փալստոս Բուզանդ, *Հայոց պատմություն*, Երևան, 1947, էջ 104:

⁹ Նույն տեղում:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 88:

այնպես էլ հելլենիստական ճարտարապետության շրջանակներում մշակված ձևերը: Այս ամենը, պայմանավորված հայ եկեղեցու առանձնահատուկ օրենքներով, անցնելով վաղմիջնադարյան բարձր մակարդակի հասած հայկական ճարտարապետական մշակույթի խառնարանով, ի վերջո բերեց մեմորիալ ճարտարապետության նշանակալից վերելքին, դուրս գալով ազգային սահմաններից, իր արժանվույն տեղն ունենալով համամարդկային ճարտարապետական մշակույթի մեջ առհասարակ:

ՀՌԻՓՍԻՄԵԻ ՎԿԱՅԱՐԱՆԸ ՎԱՂԱՐՇԱՊԱՏՈՒՄ

Հայտնի է, որ Հայաստանում քրիստոնեության տարածումը ուղեկցվեց նշանակալից ռազմական ընդհարումներով, երբ հրով և սրով ավերվում էին հեթանոսական կրոնի կենտրոնները, նույն տարածքում հիմնվում քրիստոնեական եկեղեցիներ: Հաճախ մարտերը թեժ բնույթ էին կրում, մեծ զոհերով երկու կողմից էլ: Քրիստոնեությունը ներթափանցել էր Հայաստան ավելի վաղ քան 301 թվականը, և պատահական չեն տարբեր ավանդությունները առաջին նահատակների մասին, մինչև նոր կրոնի պաշտոնական ընդունումը: Երևույթն այս բնորոշ է քրիստոնեության առաջին «ընդհատակյա» շրջանի համար և Հայաստանը այս տեսակետից չէր կարող բացառություն կազմել: Դրա վկայությունն է հռիփսիմեական կույսերի նահատակության պատմությունը:

Ազաթանգեղոսը հանգամանորեն նկարագրում է, թե ինչպես էին Գրիգոր Լուսավորիչը և դարձի եկած Տրդատ Գ արքան սարկոֆագներ պատրաստում, վկայարանի մեջ փոս փորում և տեղադրում սարկոֆագները: Առանձնակի ուշագրավ է հիշատակությունը Գրիգորի կողմից «զլար ճարտարապետութեան շինողացն» օգտագործման մասին¹¹: Դա մի լար էր, որ ուներ հավասար բաժանումներ

և նրա միջոցով առանց դժվարության հնարավոր էր կառուցել ուղիղ անկյուն՝ «եզիպտական» եռանկյուն, որի կողմերն ունեին 3 : 4 : 5 հարաբերություն: Կարևոր է օգտագործված շինանյութերի թվարկումը՝ քար, փայտ, աղյուս: Կարելի է ենթադրել, որ վկայարանների պատերը կառուցվել են քարից, ծածկը՝ փայտից, իսկ «աղյուս»-ի տակ պետք է հասկանալ կղմինդրը: Ազաթանգեղոսը նկարագրում է նաև բարձրաբերձ հուշասյուների կառուցումը հսկա միակտոր քարերից, հանգամանք, որին մենք կանդրադառնանք ներքևում, համանման հուշարձանները քննարկելիս:

364 թվականին պարսկական զորքերը ներխուժում են Հայաստան, կործանում Վաղարշապատի շատ կառույցներ, և այդ թվում՝ սրբերի վկայարանները: Խաղաղությունը վերականգնվելուց հետո սկզբում Ներսես կաթողիկոսը (353-373թթ.), ապա, շատ ավելի հիմնավոր, Սահակ Պարթև կաթողիկոսը (387-439թթ.) շինարարական աշխատանքներ են ձեռնարկում, ընդ որում լիովին վերականգնվում են և՛ տաճարը, և՛ սրբերի վկայարանները¹²:

Հուշարձանը այդ դրությամբ մնում է մինչև VII դար, երբ Կոմիտաս կաթողիկոսը (618-628թթ.) քանդում է նրա վերին մասը և, պահպանելով ստորգետնյա դամբարանը, նրա վրա կառուցում հոյակապ մի տաճար¹³: Բուն դամբարանը մեզ է հասել առանց նշանակալից վերականգնման, միայն փակվել է արևմտյան մուտքը և նոր մուտք է բացվել տաճարի հյուսիսարևելյան սենյակից: Պահպանվել է մուտքի խորշը ներսից: Տարակույս չկա, որ Հռիփսիմեի դամբարանում նախնական մուտքը եղել է արևմուտքից: Հռիփսիմեի դամբարանի արևելյան կողմում, ճիշտ մուտքի դիմաց, տեղավորված է ոչ խոր աբսիդը: Բուն դամբարանը ծածկված է պայտածև թաղով:

¹² «Ստեփանոսի Տարոնեցւոյ Ասողական Պատմութիւն տիեզերական», Ս. Պետերբուրգ, 1885, էջ 75:

¹³ «Սերբոսի եպիսկոպոսի Պատմութիւն», էջ 89:

¹¹ Ազաթանգեղոս, էջ 393-394:

Դամբարանի հյուսիսային պատի արևելյան կողմում հետագայում մուտք է բացվել և կապ ստեղծվել տաճարի հյուսիսարևելյան սենյակի հետ:

Վաղ միջնադարում սրբերի պաշտամունքը արտակարգ նշանակություն ուներ, իսկ Ագաթանգեղոսի բերած ավանդությունը՝ լայն տարածում: Պատահական չէ որ, դրա հիմնական դրվագներն էլ պատկերված են Օծունի մեմորիալ կառույցի արևելահայաց կողմում¹⁴: Ավելին, ուսումնասիրողները եկել են այն եզրակացության, որ այդ պատկերաքանդակների շարքում ներկայացված աշտարակաձև կառույցը ոչ այլ ինչ է, քան Հռիփսիմեի վկայարանը¹⁵:

Եվ իսկապես, Օծունի կոթողի վրա պատկերված են խոզակերպ Տրդատը, Խոսրովիդուխտը, Գրիգոր Լուսավորիչը և այլն: Այս շարքի մեջ էլ, որպես Հռիփսիմեի վկայարանի պատկեր, իր որոշակի տեղն ունի հարավային կոթողի վրա քանդակված աշտարակաձև կառույցը, որը խուլ էր իր ներքևի մասում և պսակվում է ամպիովանաձև (անկասկած, չորս սյուների վրա հենվող) ծածկույթով: Որ այս կամարը խուլ, դեկորատիվ կամար չէ, և այստեղ բաց ծավալային հորինվածք է պատկերված, վկայում է հուշարձանին հենված փայտի աստիճանը, որով կարելի էր բարձրանալ և մտնել քառասյուն ծածկույթի տակ: Կամարատեղը մշակված է զուգահեռ գծաքանդակներով, որոնք սկսում են բացվածքի անմիջապես եզրից ճիշտ այնպես, ինչպես ընդունված էր հայկական ճարտարապետության վաղ շրջանում (Քասաղ, Երերույք):

Բարձրաքանդակի վրա պատկերված է հուշարձանի մեկ ճակատը միայն, ընդ որում կամարաղեղից վեր առկա է լրիվ ճակտոնը,

լավ երևում են թե՛ հորիզոնական և թե՛ թեքադիր քիվերը՝ իրենց ատամիկներով:

Տարակույս չկա, որ այստեղ իրական հուշարձան է պատկերված, և քանդակագործը, անշուշտ, ինքը տեսել է այն: Այդ է վկայում մի ուշագրավ մանրամասն. փայտյա վերելակը՝ հենված կառույցին: Իսկ դա վկայում է, որ դեպի վեր, դեպի աղոթարան բարձրանում էին հազվադեպ, այն էլ խիստ փոքր թվով մարդիկ. թերևս արարողությունները կատարվում էին տարին մեկ անգամ, ինչպես այդ հիշատակում է Փավստոս Բուզանդը:

Հետաքրքիր է, որ այս ավանդույթը շարունակվում է նաև դարեր հետո, և նույնիսկ XIV դարում աշտարակաձև երկհարկ եկեղեցիների վերին հարկերն էին բարձրանում փայտյա շարժական աստիճանների միջոցով (Հովվի եկեղեցին Անիում, XI դար, Եղվարդի, Կապուտանի եկեղեցիները, XIV դար): Օծունի հուշակոթողը կառուցվել է թերևս նույն շինարարական շրջանում ինչ որ տաճարը, և պետք է թվագրվի VI դարի կեսերով: Սա նշանակում է, որ առնվազն մինչև VI դարի կեսերը աշտարակաձև այդ կառույցը կանգուն էր, այն տեսել էր քանդակագործ վարպետը և պատկերել կոթողի վրա: Սակայն արդեն VII դարի սկզբում նույն կառույցի մասին Սեբեոսը գրում է, որ այն «քակեաց կաթողիկոսն Կոմիտաս», որովհետև «զի կարի ցած և մթին էր շինուածն, որ շինեալ էր սրբոյն Սահակի հայրապետի հայոց կաթողիկոսի»¹⁶:

Բացառված չէ, որ VI դարի կեսերից մինչև VII դարի սկիզբն ընկած ժամանակահատվածում աշտարակն այս կործանվել էր և վերանորոգվել ավելի ցածր բարձրությամբ. անվնաս մնացել էր միայն ներքնահարկը, որի վրա էլ Կոմիտաս կաթողիկոսը բարձրացրեց իր տաճարը:

Փաստը մնում է փաստ, որ մեզ է հասել V դարի սկզբով թվագրվող դամբարանի ստորգետնյա մասը (ուղղանկյուն հատակագծով, արևելյան կողմի արսիդով և պայտածև

¹⁴ Բ.Առաքելյան, *Հայկական պատկերաքանդակները IV - VII դարերում, Երևան, 1946, էջ 89*:

¹⁵ С.Х.Мнацаканян, *Об одном неизвестном типе сооружения древнеармянской архитектуры, "Вестник" общ. наук, № 7, 1952.*

¹⁶ Սեբեոս, *էջ 89*:

թաղով), և VI դարի կեսերով թվագրվող Հռիփսիմեի դամբարանը խորհրդանշող աշտարակած երկհարկ դամբարանի պատկերաքանդակը՝ սյունազարդ ծածկույթով: Առանձին-առանձին այդ երկու հուշարձանները մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում, կազմելով հայկական մեմորիալ ճարտարապետության վաղ շրջանը բնորոշող խիստ կարևոր վավերագրեր:

* * *

Ինչպես հիշատակում է Ագաթանգեղոսը, Վաղարշապատում կառուցվել էին ևս երկու վկայարաններ: Գայանեի վկայարանը կառուցվել էր քաղաքի պարիսպներից դուրս: 630թ. այն վերակառուցում է եզր կաթողիկոսը, և նրա վրա մի նոր հույակապ տաճար կառուցում՝ նոր եկեղեցու աբսիդը դնելով դամբարանի վրա: Հովհաննես Դրասխանակերտցին գրում է, որ «Հայրապետն եզր զվկայարան սրբոյն Գայիանեայ, զոր երբեմն խրթին և մթին էր զնա շինեալ՝ քակեալ զայն, ևս ընդարձակագոյն և պայծառագոյն զնա շինեաց՝ կոփածոյ քարամբք և կրով ծուլելով»¹⁷:

Եզր կաթողիկոսի այս կառույցի տակ եղած դամբարանը մեզ չի հասել: Առաքել Դավրիժեցին հիշատակում է, որ վկայարանը ամբողջովին քանդված և ավերված էր, «քանզի մասաց խորանի ներքո շինեալ մատուռն՝ որ է դիր հանգստեան նշխարաց սրբոցս, աւերեալ էր նասին՝ ոչ միայն մատուռն, այլև ի վերա նորին կառուցեալ ավագ բեմն աւերեալ և քանդեալ էր մինչև ցյատակն»¹⁸: Փիլիպոս կաթողիկոսը հիմնավորապես վերանորոգում է տաճարը, այդ թվում նաև Գայանեի դամբարանը: Այն, ինչ այժմ կա տեղում, ամբողջովին պատկանում է XVII դարին, և դժվար է ասել, թե որևէ բան

պահպանել են վերակառուցողները հնից, թե՛ ոչ: Խոսքը միայն հատակագծային ձևերի մասին է, քանզի որմածքը ամբողջապես XVII դարի գործ է հանդիսանում:

ԱՐՇԱԿՈՒՆՅԱՑ ԱՐՔԱՆԵՐԻ ԴԱՄԲԱՐԱՆԸ ԱՂՅՔՈՒՄ

Վաղմիջնադարյան շատ հուշարձաններ չունեն ճիշտ թվագրում, և նրանց կառուցման ժամանակը հաստատվում է միջնադարյան հեղինակների կողմից: Այդպիսի կառույցի եզակի օրինակ է Արագածի հարավային փեշերին տեղավորված Աղցք գյուղում գտնվող դամբարանը, որը հիշատակում են և՛ Մովսես Խորենացին, և՛ Փավստոս Բուզանդը: Գյուղի հյուսիսարևելյան կողմում, կիրճի անմիջապես եզրին բարձրանում է մի ուշագրավ համակառույց: Այն կազմված է կիսագետնափոր դամբարանից, հյուսիսից նրան անմիջապես հաված քառամույթ բազիլիկայից, և հարավային կողմում երբեմնի բարձրացող երեք հուշասյուների, թե կոթողների գետնախարիսի մնացորդներից: Այս շարքը ձգվել է էլ ավելի հարավ, և ժամանակակից գյուղական կառուցապատման տակ կարելի է նշմարել շենքերի մնացորդներ: Բոլոր այս շենքերը կառուցված են եղել որոշակի սխտեմով, և տեղաբաշխված են հյուսիսից-հարավ: Դամբարանի արևելյան ճակատի ուղղությամբ, ճիշտ ձորաեզրին տեղավորված է բազիլիկայի արևելյան ճակատը:

Բազիլիկայի նման տեղաբաշխումը ինքնին արդեն որոշում է երկու հուշարձանների կառուցման ժամանակագրությունը, և պարզ է, որ սկզբում կառուցվել է դամբարանը, ապա՝ բազիլիկան:

Հուշարձանները մեզ են հասել խիստ վնասված վիճակում. համեմատաբար լավ է պահպանվել դամբարանի կիսագետնափոր մասը, մինչդեռ լիովին արտահայտված է երկրորդ հարկը կազմող ուղղանկյուն հատակագիծ ունեցող մատուռը: Բազիլիկայից պահպանվել են պատերի մի մասը. հյուսի-

¹⁷ «Հովհաննես կաթողիկոսի Դրասխանակերտցույ Պատմութիւն Հայոց», Թիֆլիս, 1914, էջ 80:

¹⁸ «Պատմութիւն Առաքել վարդապետի Դավրիժեցույ», Վաղարշապատ, 1884. էջ 75:

սային պատը անհետացել է ամբողջովին, արսիդից և նրան հարող սենյակից ինչպես և մույթերից պահպանվել են որմնածածկի ներքևի մասերը:

Հուշարձանի պատերին չի պահպանվել և ոչ մի արձանագրություն: Նրա մասին խիստ ուշագրավ տեղեկություններ է հաղորդում Փավստոս Բուզանդը: Նա գրում է, որ հայ-իրանական պատերազմի ժամանակ (364), երբ պարսկական զորքերը գրավեցին Դարանաղի գավառի Անի ամրոցը, «գինվորները վեր էին բարձրանում, պարիսպները կործանում էին և բերդից անհամար գանձեր էին դուրս բերում: Բաց էին անում Հայոց նախկին թագավորների, քաջ Արշակունիների գերեզմանները և թագավորների ոսկորները գերի էին տանում: Չկարողացան բանալ միայն Սանատրուկ թագավորի շիրինը՝ նրա անհեթեթ հսկայական, պինդ ու ճարտար շինվածքի պատճառով»: Այնուհետև նա նկարագրում է, որ հայ զորքերը «գիշերով անսպասելի կերպով գրոհ էին տալիս Պարսից թագավորի բանակի վրա... Նրանց բոլորին առհասարակ կոտորում էին իրենց սրերով, խլում էին նրանցից իրենց թագավորների ոսկորները, որ պարսիկները գերի էին տանում Պարսից աշխարհը: Որովհետև, ըստ իրենց հեթանոսական կրոնի, ասում էին. «Նրա համար ենք մենք Հայոց թագավորների ոսկորները մեր աշխարհը տանում, որ այս աշխարհի թագավորների փառքը, բախտն ու քաջությունը այստեղից թագավորների ոսկորների հետ մեր աշխարհը փոխադրվեն»: Արդ՝ Վասակը խլում է նրանցից Հայաստան աշխարհի բոլոր գերիները, իսկ թագավորների ոսկորները, որ նրանցից Վասակը խլեց՝ տարան թաղեցին Աղքե կոչված ամուր գյուղում, Այրարատ գավառում, որ գտնվում էր Արագած մեծ լեռան նեղ և դժվարամուտ խորշերից մեկում»¹⁹:

Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում այն հարցը, թե ինչու թագավորների ոսկորները տարան Աղքե, և ոչ թե ավելի նշանավոր մի

վայր: Մովսես Խորենացին գրում է, որ «ոսկորները Աղքե են բերվել, որովհետև նրանք չկարողացան ջոկել հեթանոսների և հավատացյալների ոսկորները, քանի որ գերողները խառնել էին իրար հետ, ուստի արժան չհամարեցին թաղել սրբերի հանգստարանում, Վաղարշապատ քաղաքում»²⁰:

* * *

Աղքեի դամբարանը վաղուց է հայտնի մասնագիտական գրականության մեջ, և Թ.Թորամանյանը հիշատակում է, որ այն, ամենայն հավանականությամբ, հեթանոսական ժամանակների շենք է (բացի արսիդից) և նրա մոտ էլ կառուցված է եղել մի հնագույն, V դարով թվագրվող եկեղեցի²¹: Ն.Ս.Տոկարսկին հուշարձանի ձևերում տեսնում է անտիկ ճարտարապետության, և հատկապես Ասորիքում տարածված այդ տիպի կառույցների արձագանքը²²:

Մյուս բոլոր հետազոտողներն էլ առանձնակի նշում են հուշարձանի հորինվածքի առնչությունը հելլենիստական և վաղ քրիստոնեական ճարտարապետության ձևերի հետ, իսկ Ա.Սահինյանը այստեղ ենթադրում է Անի-Կամախի դամբարանների ձևերի վերարտադրությունը²³:

* * *

Դեռևս Հ.Շահխաթունյանի այցելության ժամանակ հուշարձանը համարյա ամբողջությամբ ծածկված էր հողով և միայն մուտքն էր բաց: Նրա իրական ձևերը պարզ դարձան այն բանից հետո միայն, երբ 1973-74թթ. Հու-

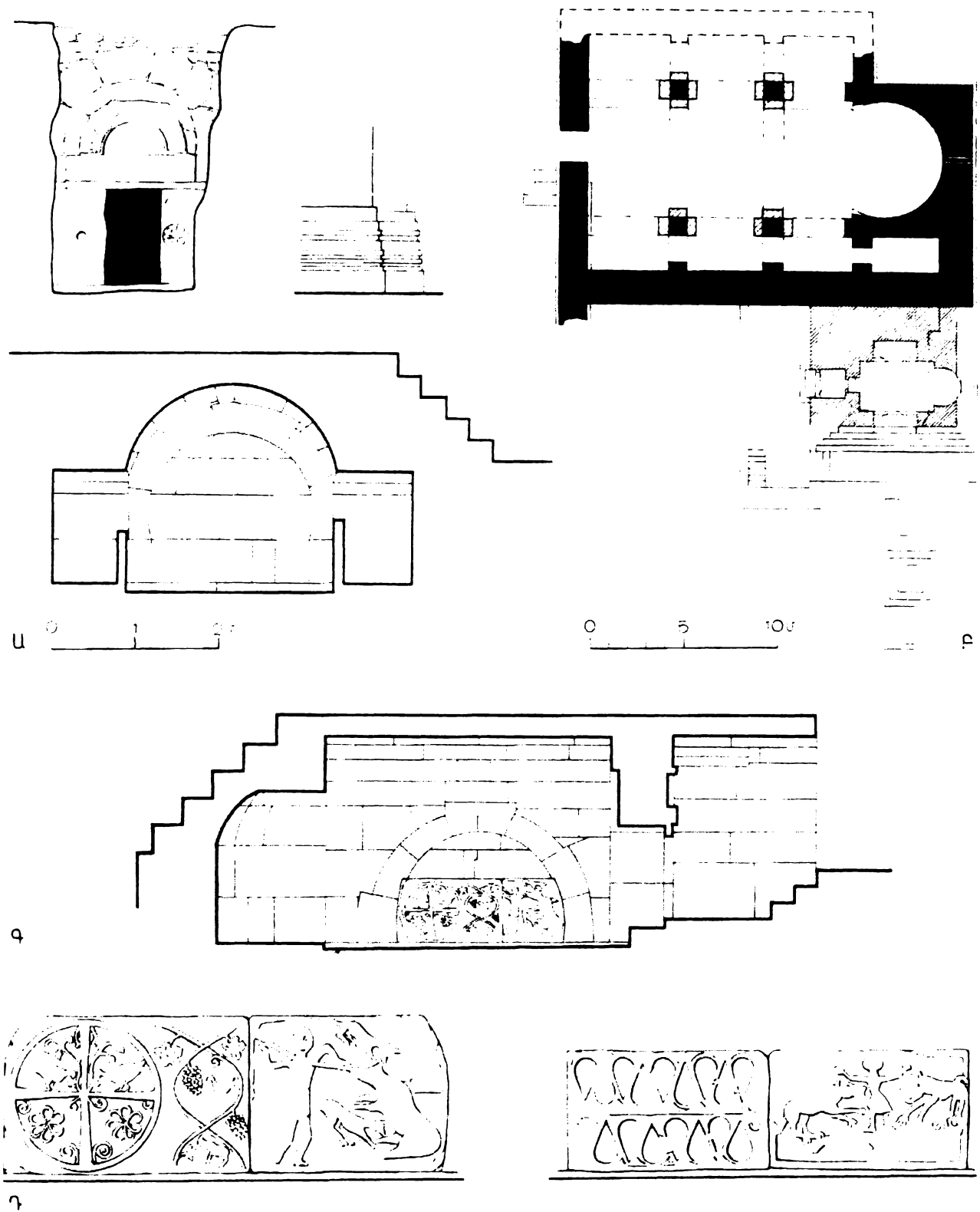
²⁰ Մովսես Խորենացի, *էջ* 196:

²¹ Թ.Թորամանյան, *Նյութեր...*, հատոր 1-ին, *էջ* 40:

²² Н.М.Токаровский. Архитектура Армении IV-XIV вв., Ереван, 1961, с. 73.

²³ Բ.Առաքելյան, *Հայկական պատկերաքանդակները IV-VII դարերում, Երևան, 1949, էջ* 31: Ա.Սահինյան, *Հայաստանի ճարտարապետությունը վաղ ֆեոդալիզմի շրջանում*, «Ակնարկ հայ ճարտարապետության պատմության», Երևան, 1964, *էջ* 90: Մ.Հասրաթյան. *Ամարասի ճարտարապետական համալիրը*, «Լրաբեր հաս. գիտ.», № 5, 1975, *էջ* 51:

¹⁹ Փավստոս Բուզանդ, *էջ* 197-199:



Աղ.33. Աղցքի Արշակունյաց թագավորների դամբարանը ա) լայնական կտրվածքը, բ) դամբարանի և կից բազիլիկայի հատակագիծը, գ) երկայնական կտրվածքը, դ) պատկերաքանդակները

շարժանների պահպանության վարչությունը պեղումներ ձեռնարկեց, բացվեցին արևելյան ճակատի բոլոր որմնախարիսխները, ծածկը, շրջապատը: Դեռևս մինչև պեղումները հուշարձանի արևելյան կողմում նշմարելի էին որմնախարիսխի երկու շարք, որոնք էլ Կ.Յովհաննիսյանին բերել էին այն եզրակացության, որ այստեղ, ամենայն հավանականությամբ, երկրորդ հարկի աղոթարան է եղել:

Պեղումներից հետո բացվեց դամբարանի ծածկի հարթակը, և պարզ դարձավ, որ նրա պարագծով պատեր են շարված եղել, իսկ թաղակապ ծածկի կողային մասերը լցվել են, և վրան սալահատակ արվել: Բացվեցին հարավային կողմի որմնախարիսխի հինգ աստիճանները, արևելյան ճակատը, բազիլիկան ամբողջությամբ: Տեղանքը այստեղ ուժեղ թեքություն ունի, և դամբարանը հյուսիսային կողմից խրվել է բլրալանջի մեջ: Դամբարանը կիսագետնափոր, ուղղանկյուն հատակագծով արևելյան ոչ խոր աբսիդով, թաղածածկ կառույց է, որին հյուսիսից և հարավից կցված են երկու թաղածածկ արկասուլիաներ (խորշեր)՝ բաց «սարկոֆագներ», որոնք իրենց առաջնային մասերում ծածկված են եղել քանդակազարդ սալերով: Անկասկած, «սարկոֆագները» ծածկված են եղել սալերով նաև վերևից, որոնք, սակայն, չեն պահպանվել:

Արևմտյան կողմում մուտքն է, որին հպված է թաղածածկ նախասրահը: Վերջինիս բացվածքը պարփակված է հորիզոնական բարավորով, որի վրա էլ տեղավորված է բեռնաթափիչ կամարը, կոնստրուկտիվ մի ձև, որը հետագայում լայն տարածում է գտնում վաղմիջնադարյան ճարտարապետության մեջ: Ուշագրավ է արևելյան կողմի աբսիդը: Ներքևում նրա եզրերը ուղիղ են, աստիճանաբար անցում է կատարված դեպի ոչ խորը գմբեթաձև: Ուշ ժամանակներում աբսիդում և հիմնական տարածությունը ծածկող թաղի կենտրոնում անկանոն անցքեր են բացվել:

Հյուսիսային արկասուլիան (0,97 x 2,10), ինչպես և հարավայինը (1,0 x 2,12), որոշ չափով շարժված է դեպի արևմուտք: Ծակա-

տային կամարները խիստ պայտած են, իսկ խորշերը ծածկող թաղերը կազմում են նրանց անմիջական շարունակությունները:

Արկասուլիաների առաջամասերը ծածկող սալերի համար հատուկ փորվածքներ են արվել, ընդ որում բացառված չէ, որ արկասուլիաները ի սկզբանե բաց են եղել, և այնտեղ ժամանակին գուցե փակ սարկոֆագներ են դրված եղել: Հետագայում վերջիններս ինչ-ինչ իրադարձությունների հետևանքով թերևս անհայտացել են, և խորշերը փակել են այժմ գոյություն ունեցող սալերով: Որ վաղ շրջանում հայկական ճարտարապետության մեջ լավ հայտնի էին մեկ քարի մեջ փորված սարկոֆագները, վկայում է Ջրվեժի դամբարանում հայտնաբերված սարկոֆագը:

Դամբարանի երկրորդ հարկը, ըստ տեղում պահպանված պատերի հետքերի, ներկայացրել է ձգված համաչափություններ ունեցող մի մատուռ՝ 4,3 մ լայնությամբ և 7,8 մ երկարությամբ արտաքին չափերով:

Աղցքի դամբարանի առավել բնորոշ կողմերից է արկասուլիաների առկայությունը, ընդ որում վերջին տարիների հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ այս լուծումը միակը չէր Հայաստանում: Նման արկասուլիաներ ունեն Անիի, Աղցքի տիպի IV - V դարերի սահմանագծով թվագրվող ժայռափոր դամբարանները, որոնց մենք կանդրադառնանք առանձին: Թերևս նման հորինվածք է ունեցել նաև Երևանում, Բուսաբանական այգու մոտ եղած ժայռափոր դամբարանը (այժմ չի պահպանվել): Բ.Առաքելյանը, 1940թ. ուսումնասիրելով վերջինս, գրում է. «Այստեղ տուֆ քարի մեջ փորված էր կամարակապ դամբարանը, Աղցքի դամբարանի խորշերի նման երկու խորշերով և նրանց առջևի սալերով, միայն այն տարբերությամբ, որ այստեղ խորշերը բացված էին դրսից և ոչ ներսից, իսկ նրանց առջև դրված սալերը քանդակազարդ չէին: Միայն խորշի վերևի կամարի վրա քանդակված էր հնագույն տիպի հավասարաթև խաչ, շրջանակի մեջ: Արևելյան խորշի հարավային կողքից տնկված էր մի քառակող

սյունանման կոթող՝ դամբարանի պատին ուղղահայաց, որի միայն մեկ երեսն էր քանդակված»²⁴:

* * *

Աղցքի դամբարանի դեկորատիվ հարդարանքը, նրա սյուժետային պատկերաքանդակները, սերտորեն առնչվում են կառույցի բնույթի, ժամանակի հասկացությունների հետ, և անբաժանելի են բուն հուշարձանից: Միաժամանակ նրանք հայկական վաղ միջնադարյան քանդակի առավել վաղ, ճիշտ թվագրված հուշարձաններն են և քիչ չեն նպաստում նույն կարգի այլ հուշարձանների թվագրմանը: Այն հանգամանքը, որ Աղցքում թաղվել են հայ հեթանոս և քրիստոնյա թագավորների ոսկորները, իր որոշակի նշանակությունն է ունեցել պատկերաքանդակների սյուժեների ընտրության հարցում: Այստեղ հարավային արկասուլիայի սալի վրա տեսնում ենք առասպելական բնույթի մի պատկեր, որտեղ նիզակավոր հերոսը պայքարի է ելել սև ուժերը մարմնավոր վարագի հետ: Յյուսիսային արկասուլիան պարփակող սալի վրա առկա է արդեն աստվածաշնչային սյուժե՝ «Դանիելը առյուծների գբում», մի թեմա որը զգալի տարածում ուներ վաղմիջնադարյան հայկական քանդակում: Եվ եթե Դանիելի կերպարը պետք է խորհրդանշեր քրիստոնյա թագավորների մեծ հավատն ու կորովը, ապա հեթանոս թագավորների գործերը խորհրդանշում էր հերոսի պայքարը վարագի հետ, մի սյուժե, որը հանգամանորեն մեկնաբանել է Բ.Առաքելյանը: Նա գրում է, որ այստեղ «գործ ունենք ինչ-որ դյուցազնի հետ, քանի որ դյուցազուները կամ աստվածներն էին մերկ քանդակվում: Հայկական հին ավանդությունների մեջ այդպիսի որսորդ դյուցազնի դերում է Հայկը, որը պատկերվել է որպես հսկա որսորդ, քաջ աղեղնավոր, ունի երկու շուն և իրեն է հպատակում բոլոր

զազաններին: Նա մրցում է Անահիտի հետ, որը կարիճին ուղարկում է խայթելու Հայկ-Օրիոնին, և այդ խայթից Հայկը մեռնում է: Անահիտը, զղջալով իր արածը, Հայկի մահից հետո նրան դարձնում է երկնականարի ամենագեղեցիկ և պայծառ աստղերից մեկը, որի անունով կոչվում է մի ամբողջ համաստեղություն»²⁵:

Հայկի մասին առասպելը լայն տարածում ուներ վաղ միջնադարում, այն բերում է նաև Մովսես Խորենացին: Մ.Աբեղյանը նշում է, որ «Աստվածաշնչի մեջ Օրիոն համաստեղությունը թարգմանված է Հայկ անունով... Բայց Հայկի առասպելը, այսինքն առասպելի գործողությունը, տարբեր է Օրիոնի մասին պատմվածքից: Հայկը, չկամենալով ենթարկվել բռնակալ Բելին, իր զավակներով հեռանում է հյուսիս: Բելը հսկաների բազմությամբ գալիս, հարձակվում է նրա վրա, որպեսզի նրան էլ ստրկացնի: Բայց Հայկն իր սակավաթիվ մարդկանցով ելնում է նրա դեմ, կռվի մեջ նետահար անում նրան, ցրում նրա ամբոխը և ազատում իր երկիրը, որն իր անունով կոչում է «Հայք»²⁶:

Այստեղ միայն մի տարակույս կարող է լինել: Բանն այն է, որ հայկական առասպելաբանության մեջ Հայկը մշտապես պատկերվում է որպես աղեղնավոր դյուցազուն, մինչդեռ Աղցքի քանդակում նիզակավոր մարդն է կռվի բռնվել վարագի հետ:

Բացառված չէ, որ այստեղ ունենք հին հայկական առասպելաբանական մեկ այլ սյուժե և Հայկի սխրանքների պատկերազրական մեկ այլ տարբերակ: Մյուս կողմից հելլենիստական քանդակում լավ հայտնի է նիզակավոր հեծյալ հերոսի մենամարտը վարագի հետ և բացառված չէ, որ Աղցքում ունենք դեռևս հելլենիստական ժամանակներից եկող պատկերացումների մի անդրադարձ:

Որ հելլենիստական շրջանի ավանդույթ-

²⁴ Բ.Առաքելյան, *Հայկական պատկերաքանդակները...*, էջ 32:

²⁵ Բ.Առաքելյան, *Հայկական պատկերաքանդակները...*, էջ 79:

²⁶ Մ.Աբեղյան, *Երկեր, հատոր 9, Երևան, 1968, էջ 31*:

ների հիման վրա մշակված հորինվածքները իրենց անդրադարձն են գտնում նաև դարեր հետո, վկայում է անտիկ տունիկան հագած, առյուծի հետ կռվող մի երիտասարդի պատկերաքանդակը՝ տեղավորված Աղթամարի տաճարի հյուսիսային պատին: Հ.Օրբելին գրում է, որ «տաճարի պատին պատկերված ազգային հերոսի կերպարում ժողովուրդը, դեռևս այն ժամանակ, տեսել է հեթանոսական կիսաստվածի, երբեմնի արևի աստծո Միերի, իրանական Միհրի կամ Միտրայի բնորոշ գծերը»²⁷: Որ նման հնավանդ կերպարները առանձնակի կենսունակ են ֆեոդալական հերալդիկայում և զինանշաններում, վկայում է Աղթամարի հյուսիսային քիվի վրա քանդակված կերպարների շարքում գտնվող մի այլ սյուժե, որտեղ տեսնում ենք անտիկ շրջանին բնորոշ տունիկան հագին մի երիտասարդի, որը բռնել է ցուլի եղջյուրներից և փորձում է գետնահարել նրան²⁸: Այսպիսով ակնհայտ է դառնում, որ թեև հեթանոսական հավատալիքները, հելլենիստական շրջանից եկող պատկերացումներն ու պատկերագրական սյուժեները վճռականորեն դուրս մղվեցին հաղթանակած քրիստոնեության կողմից, բայց և այնպես որոշ մոտիվներ պահպանեցին իրենց գոյությունը: Եվ եթե Աղցքում նրանք դեռևս կենդանի հիշողություն էին, Աղթամարում հանդես են գալիս որպես հեռավոր անցյալի, տոհմային առասպելների և գրույցների հետադարձ վերապրուկներ:

Աղցքում, հյուսիսային արկասուլիան պարփակող սալի վրա պատկերված Դանիելի սյուժեն ներկայացնում է առյուծների հարձակման պահը՝ թաթերի ճիրանները բաց են և գազանները պատրաստ են հոշոտել Դանիելին: Ուշագրավ է, որ ավելի ուշ շրջանի հուշարձաններում առյուծներն արդեն կամ հանգիստ նստած են (Պտղնի) կամ լիզում են Դանիելի ոտքերը (Հառիճ): Դանիելի հագին

պարեզոտ է, գլխին ունի իրանական տիպի գլխարկ: Թեև, ըստ Աստվածաշնչի, առյուծները պիտի յոթը լինեին, հայկական հուշարձաններում ամենուրեք պատկերված են միայն երկուսը: Դանիելի պատկերաքանդակի դիմաց, հարավային արկասուլիան պարփակող սալի արևելյան հատվածում, քանդակված է շրջանագծի մեջ առնված հավասարաթև խաչ, որտեղ հորիզոնական խաչաթևերի վրա կանգնած թռչունները կտցահարում են խաչի կենտրոնական մասից ելնող բուսազարդերը, մի մոտիվ, որը լայն տարածում ունի առավել վաղ հուշարձաններում:

Աղցքի սյուժետային պատկերաքանդակների շարքում առանձնակի տեղ ունեն մուտքի երկու կողմերում և բարավորի վրա տեղ գտած քանդակները: Նրանք այժմ խիստ հողմնահարված են, թեև բարավորի վրա այսօր էլ կարելի է տեսնել շրջանակի մեջ պատկերված հավասարաթև խաչը, որին երկու կողմից մոտենում են եղջերուներ: Սա վաղ քրիստոնեական տարածված խորհրդանշաններից է, որտեղ եղջերուները ներկայացնում են հավատացյալներին: Համանման սյուժե առկա է նաև Քասաղի բազիլիկայում, հուշարձան, որն իր թվագրությամբ հեռու չէ Աղցքի դամբարանից: Այն հանգամանքը, որ մյուս բարձրաքանդակները խիստ հողմնահարված են, մեծապես դժվարացնում է նրանց սյուժեների բացահայտումը: Բերենք Բ.Առաքելյանի նկարագրությունը, արված ավելի քան հինգ տասնամյակ առաջ, երբ բարձրաքանդակները գտնվում էին համեմատաբար բարվոք վիճակում: «Դռան աջ և ձախ կողքերի քարերը քանդակազարդ են, աջ կողմինը՝ 1,10 x 0,40մ, ձախը՝ 1,10 x 0,48մ: Դրանցից առաջինի վրա քանդակված է ներքևում մի եղջերու, որի վրա կանգնած է մի առյուծ, առջևի թաթերով՝ եղջերուի ուսերին, իսկ ետևի թաթերով կոնքերին, գլուխը մարմնի համեմատությամբ վեր, խրոխտ կեցվածքով կանգնած: Քարի կենտրոնում քանդակված է խաչ՝ շրջանակի մեջ, որից վերև՝ մի այծյամ, մեծ եղջյուրներով:

²⁷ **И.А.Орбели.** *Избранные труды, т. I, М, 1968. с. 110*

²⁸ **И.А.Орбели.** *Там же, с. 395.*

Ձախ կողքի քարի վրա քանդակված են ներքևում երկու կենդանի (ցուլ)՝ մեկը մյուսից վերև, նրանցից վեր՝ մի այծյամ, ավելի վերևում քարը բաժանվում է երկու ռելիեֆ մասերի, որոնցից մեկի վրա (լայնությունը 0,06 մետր) գտնվում է կտուցներով իրար մոտեցած երկու թռչունների փոքրադիր քանդակը»²⁹:

Հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ բարձրաքանդակներն այս ունեն խիստ որոշակի պահպանիչ նշանակություն, կոչված պաշտպանելու մուտքը չար ուժերից: Հին արևելյան ավանդույթների մի արձագանքն է այս, որն իր դրսևորումն է գտնում հայկական շատ հուշարձաններում և հասնում մինչև ուշ միջնադար: Շատ հուշարձաններում նախնական պատկերագրական համակարգերը մեզ են հասել նման ամբողջականությամբ:

Այս տեսակետից դրանք մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում՝ հանդիսանալով վաղ միջնադարում քանդակի առավել հնագույն շերտերի հիմնական աղբյուրը:

ԱՆԻԻ ՔԱՌԱՄՈՒՅԹ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԸ

Անիում հայտնաբերված կառույցներից առավել առեղծվածային հուշարձանը 1909թ. պեղված, Մառի բնորոշումով, «չորս մույթերով կառույցն է», որի մասին նա գրում է. «Այն մի խորհրդավոր կառույց է... պեղված 1909թ. : Հետագայում վերափոխվել է եկեղեցու, իսկ սկզբնապես ունեցել է չորս հաստահեղույս, ցածրադիր մույթեր»³⁰: Դաշտային օրագրում նա ավելի մանրամասն տեղեկություններ է հաղորդում. «Այժմ պարզվեց մույթերի բարձրությունը. հարավարևելյան (մույթի) խարիսխի բարձրությունը հավասար է 62 սմ, բնի բարձրությունը՝ 108 սմ, խոյակի բարձրությունը՝ 55 սմ: Ամբողջ բարձրությունը հավասար է 225 սմ, մույթերի հեռավորությունը միմյանցից հավասար է 190 սմ... երկու մետր

խորության վրա հայտնաբերվեց քանդակագործ քարի բեկոր, թերևս այն խոյակի մի մասն է կազմում»³¹: Օրագրի թերթիկների վրա Մառը բերում է հուշարձանի սխեմատիկ չափագրությունը, հայտնաբերված քարերը, որոնց մեջ առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում կառույցի կենտրոնում հայտնաբերված խոյակը, որի ձևերը տարակույս չեն թողնում, որ այն ժամանակին պսակել է հուշասյունը, և նրա վրա թևավոր խաչ է բարձրացել: Այդ է վկայում այս կարգի մեմորիալ հուշարձանների խոյակների վերնասալի վրա արվող բնորոշ փորվածքը, որի մեջ սովորաբար թևավոր խաչի ներքևի մասն էր մտնում: Անկասկած, ժամանակին կառույցի կենտրոնում հուշասյուն է բարձրացել, որը և պսակվել է հենց այստեղ հայտնաբերված խոյակով:

Հ.Օրբելին այսպես է նկարագրում հուշարձանը. «Նրա հիմնական մասն են կազմում չորս ոչ շատ բարձր, սակայն արտակարգ հաստ մույթերը, կառուցված համեմատաբար փոքր, մուգ մոխրագույն քարերից, ընդ որում նրանց կենտրոնական մասը կազմել է կրաբետոնը: Հետագայում մույթերը միացվել են կիսաշրջանաձև պատերով, և կառույցը վեր է ածվել աղոթարանի, ու չորս հիմնական մույթերն իրենց կառուցողական ձևերով զուգահեռներ չունեն Անիի և ոչ մի, մինչև այժմ հայտնի հուշարձանում, բացի Կամսարականների կառուցած ամրոցի պատից և պալատական եկեղեցուց: Իսկ թե ի սկզբանե այդ մույթերը ինչի համար էին նախատեսված այժմ դժվար է որոշել»³²:

Բնականաբար հարց է առաջանում, ի՞նչ կարգի հուշարձան է եղել այն, ինչո՞վ բացատրել նրա կրկնակի օգտագործումը: Վերջապես, մեմորիալ կառույցի մույթերի

²⁹ Բ.Առաքելյան, *Հայկական պատկերաքանդակները...*, էջ 29:

³⁰ Н.Я.Марр, *Ани. с. 53.*

³¹ Ռ.Դ. ՉԱ արխիվի Ս.Պետերբուրգի բաժանմունքի Ն.Սառի արխիվ, ֆոնդ 2607, 1908թ. պեղումների օրագիր, էջ 32-52:

³² И.А.Орбели. *Избранные труды*, Ереван, 1963, с. 119.

ցածրանիստ համաչափությունները, նրանց այնքան մոտ դասավորությունը, նույն մույթերի արտակարգ մեծ տրամագծի պայմաններում, խիստ տարբերում են կառույցը հայկական միջնադարյան բոլոր հուշարձաններից: Մյուս կողմից, նրա ոչ կանոնիկ կողմնորոշումը (դեպի արևելք ուղղված է մույթը և ոչ՝ բացվածքը) բացառում է նրա՝ ի սկզբանե որպես քրիստոնեական աղոթարան կառուցված լինելը: Ն.Մառը գրում է. «Այժմյան տեսքով այն խաչաձև մատուռ է՝ կիսաշրջանաձև թևերով... այն մի ժամանակ ծառայել է կամ որպես աղոթարան, կամ եկեղեցի, կամ դամբարան: Այն խաչաձև տեսք է ստացել հետագայում: Կիսաշրջանաձև պատերը նույնպես հաված են հետագայում: Այդ է պատճառը, որ նա չունի ճիշտ կողմնորոշում. արևելք ուղղված է ոչ թե աղոթարանի աբսիդը, այլ՝ մույթը: Ի սկզբանե հուշարձանը բաղկացած է եղել չորս մույթերից: Ցածրադիր և արտակարգ հաստ, մեծադիր քարերից կառուցված այդ մույթերը, Անիի այլ հուշարձանների համեմատ, տարօրինակ տպավորություն են թողնում: Ո՛չ քարի տեսակով, ո՛չ համեմատաբար կոպիտ տաշվածքով նրանք չեն հիշեցնում Անիի հայտնի կառույցները: Այս հուշարձանն անշուշտ պատկանում է Անիի առավել հնագույն կառուցվածքների թվին և դրան համապատասխան էլ խորն է գտնվում ուշ շրջանի փողոցների մակարդակի համեմատ: Հին շրջանի հետ է առնչվում նաև այս առեղծվածային շենքը խաչաձև, կիսաշրջանաձև թևեր ունեցող եկեղեցու վերափոխումը: Կարելի է ենթադրել, որ այս հուշարձանը, եկեղեցու վերածվելուց հետո (թերևս նույնիսկ դրանից էլ առաջ), պսակված է եղել գմբեթով: Այդ մասին են վկայում պեղումների ժամանակ հայտնաբերված գմբեթի կորագիծ տաշվածք ունեցող քարերը և ծածկի էլ ավելի մեծաքանակ սալերը, որոնք խոսում են վրանաձև ծածկի գոյության մասին»³³: Մեկ այլ տեղ նա գրում է. «Անիում կա ևս մի հուշար-

³³ Ն.Մառի արխիվ, Անիի օրագրերը, ֆոնդ 2655, էջ 1362:

ձան, որը որոշ հիմքեր է տալիս ենթադրելու՝ արդյոք այստեղ մենք գործ չունե՞նք Սասանյան Պարսկաստանի պաշտոնական կրոնի հետ կապված տեղական պաշտամունքի դրսևորումը հանդիսացող մի կառույցի հետ... եթե այստեղ պակասում է ինչ-որ բան, ապա այն թերևս հարթ ծածկն է, որի վրա ժամանակին կարող էին դրվել քրմերի կրոնի հետևորդների աճյունները: Այդ դեպքում այստեղ մենք պետք է տեսնենք ոչ թե եկեղեցի, այլ դախմայի մնացորդ: Դախման կամ նաուսը կարող էր գոյություն ունենալ ոչ միայն նախաքրիստոնեական շրջանում, տեղական ժողովրդական հաբեթական հավատալիքների և հուղարկավորական ծեսերին զուգահեռ, այլ նաև ավելի ուշ ժամանակներում՝ տեղական քրիստոնեական պաշտամունքին զուգահեռ: Այս կառույցը կարող էր լինել նաև ոսկորներ պահելու տեղ՝ «աստողաս»³⁴: Թ.Թորամանյանը նշում է, որ «Շինության ոճն այնքան տարօրինակ է, որ մինչև այժմ անոր ինչ նպատակի համար չինված ըլլալուն մասին ոչ մի գաղափար չկազմվեցավ: Իրարմե համաչափ հեռավորության վրա, չորս հաստահեղույս պատվանդաններ կանգնած են ամենահին օրինակի պսակներով շրջապատված վերին կողմեն, հետքեր կան, որ այս պատվանդաններուն վրա կանգնած են եղել սյուները»³⁵:

Նման ծայրահեղ կարծիքների դրսևորումը պատահական չէր, այնքան անսովոր էր այս հուշարձանը Անիի խիստ որոշակի կառուցողական ավանդույթների շրջանակներում բարձրացող հուշարձանների խորքի վրա:

Քառասյուն, գմբեթով պսակվող կառույց է հիշատակում Ագաթանգեղոսը, երբ նկարագրում է Գրիգոր Լուսավորչի երազը³⁶: Որ նման հորինվածքներ իսկապես եղել են Հայաստանում քրիստոնեության տարածման առաջին շրջանում, անվերապահորեն վկայում է Հռիփսիմեի դամբարանը պատկերող բարձրա-

³⁴ Н.Я.Март. Ани, с. 53.

³⁵ Թ.Թորամանյան, Նյութեր..., հատ. II, էջ 267:

³⁶ Ագաթանգեղոս, էջ 384:

քանդակը՝ Օծունի մոնումենտի հարավային կոթողի վրա (VI դար): Այստեղ քառասյուն, կամարակապ կառույցը պսակում է առաջին հարկաբաժնի խուլ, աշտարակածն ծավալը: Ուշագրավ է, որ մի շարք կոթողներ նույնպես ավարտվում են նման «քառասյուն» հորինվածքներով (Փարպի, Ավան)³⁷:

Հուշարձանի կողմնորոշումը, որը խիստ տարբեր է քրիստոնեական կառույցների կողմնորոշումից, և դեպի արևելք ուղղված հյուսիսարևելյան մույթը տարակույս չեն թողնում, որ հուշարձանը կառուցվել է մինչև քրիստոնեության տարածումը: Այդ են հաստատում թե՛ նրա ձևերը, թե կառուցողական տեխնիկան: Այն կարող էր լինել և՛ կրակապաշտական տաճար, և՛ ինչ-որ նշանավոր իշխանի գերեզման: Կարելի է ենթադրել, որ քրիստոնեության տարածման շրջանում նշանավոր ամրոցի ստորոտում գտնվող այս կառույցը թերևս սրբազործվում է և վեր ածվում սրբերի շարքը դասված նահատակի գերեզմանի: Այդ են հաստատում այնտեղ հայտնաբերված հուշասյան մնացորդները և այդ տիպի կառույցներին այնքան բնորոշ խոյակը:

Մյուս կողմից, քրիստոնեության տարածման սկզբնական շրջանում եզակի չէին հեթանոսների հարձակումները քրիստոնյաների վրա. այս մասին ունենք Ագաթանգեղոսի ուղղակի հիշատակությունը, որ Գրիգոր Լուսավորիչը ապագա տաճարի տեղում խաչ կանգնեցնելուց հետո շրջապատում է այն «բարձր քաղաքորնով փակեալ գտեղին ի պատիւ, և դրամբք և դռնփակօք ամրացուցեալ»³⁸:

ԱՆԻԻ ԺԱՅՌԱՓՈՐ ԴԱՄԲԱՐԱՆՆԵՐԸ

Անիում ամրոց է եղել դեռևս նախաքրիստոնեական ժամանակներում, ըստ

³⁷ С.С.Мнацаканян, Раннесредневековые мемориальные памятники в Аване, «Լրաբեր հաս. գիտ.», 1975, № 11, էջ 34:

³⁸ Ագաթանգեղոս, էջ 400:

ավանդության՝ հեթանոսական տաճար և բնակավայր ամրոցի ստորոտում: Այդ ամրոցի քարերը՝ «ծիծեռնակապոչ» միացումների համար արված փորվածքներով, տեղ են գտել Կամսարականների ժամանակի որմածքում, օգտագործվել արդեն որպես սովորական քարեր: Ամրոցի առջև փռված տարածքի կենտրոնում էլ բարձրացել է քառամույթ կառույցը, հետագայի Առաքելոց եկեղեցուց ոչ հեռու:

Քրիստոնեության հաստատումից հետո ամրոցը Կամսարականների սեփականությունն էր. նրանք վերականգնում են հզոր պատերը, և թերևս այս շրջանի գործ են Իգաձորի կիրճի լանջերին փռված երկու ժայռափոր դամբարանները, որոնք զարմանալի նմանություն ունեն Աղցքի թագավորական դամբարանի հետ: Այդ նմանությունն առանձնակի դրսևորվում է հատակածներում, մինչդեռ նրանց ծավալատարածական լուծումը վկայում է առանձին հուշարձաններում մշակված ձևերի որոշակի ազդեցությունը. վարպետները պարզապես կրկնել են ազատ տարածքում բարձրացող դամբարանների ձևերը՝ հարմարեցնելով դրանք ժայռակոփ կառույցների պայմաններին: Մինչև Ն.Տոկարսկու հետազոտությունները³⁹, մասնագիտական գրականության մեջ այդ ժայռափորները համարվում էին մկրտարաններ, հանգամանք, որը համոզիչ կերպով հերքեց Ն.Տոկարսկին: Դեռևս Անիի գիտարշավի տարիներին այդ ժայռափորները համատեղ ուսումնասիրել էին Դ.Ա.Դիփչիժեն և Ն.Մ.Տոկարսկին: Հետագայում, Դ.Ա.Դիփչիժեի մահից հետո, նրանց գրառումները անհետացել էին. Ն.Մ.Տոկարսկուն, արդեն իր կյանքի վերջին տարիներին, հաջողվեց գտնել և հրատարակել Անիի հարյուրավոր ժայռափորներին նվիրված այդ արժեքավոր գործը:

«Իգաձորյան ժայռափորները գտնվում են ամրոցից ոչ հեռու, և այստեղ էլ հինգերորդ (եթե ոչ չորրորդ) դարում կարող էին փորվել

³⁹ Н.М.Токарский, По страницам истории армянской архитектуры. Ереван, 1973, с. 56.

այդ դամբարանները՝ ամրոցի նշանավոր բնակիչների համար»⁴⁰:

Ակնհայտ են Անիի ժայռափորների և Աղցի դամբարանի մեջ եղած ընդհանրությունները. սակայն այն չի անցնում հատակագծային լուծումից այն կողմ: Աղցքում և Անիի հուշարձաններում առկա են ուղղանկյուն կամ քառակուսուն մոտեցող կենտրոնական տարածությունները, որոնց երկու կողմերում տեղավորված են արկասուղիաներ:

Դամբարանների այս լուծումը որոշակի հիմքեր է տալիս ենթադրելու, որ նրանք, ըստ էության, կրկնել են համանման, առանձին կանգնած վերերկրյա դամբարանների ձևերը, որտեղ կենտրոնական հատվածը կարող էր ծածկված լինել նույնիսկ կիսաշրջանաձև թաղով, իսկ քառակուսի եզրաձևի ժամանակ՝ խաչաձև թաղով: Նման շենքեր լավ հայտնի են ուշ հռոմեական ճարտարապետության մեջ: Հինգերորդ դարից հայտնի է Գալլա Պլացիդի գմբեթավոր դամբարանը Ռավեննայում: Սակայն բնականաբար հարց է առաջանում. ի՞նչն էր ստիպել Անիի դամբարանները ժայռի մեջ փորող վարպետներին (որոնց անշուշտ լավ հայտնի էր Աղցքը) զգալի աշխատանք կատարել, բարձրացնել կողային խորշերը մինչև կենտրոնական հատվածի ծածկի հիմնատակը: Չէ՞ որ նման կամարակապ խորշերը այստեղ ոչ մի կոնստրուկտիվ նշանակություն չէին կարող ունենալ: Այս հանգամանքն էլ համոզում է մեզ, որ Անիի ժայռափորներում իսկապես ունենք առանձին կանգնած, վերերկրյա դամբարանային խաչաձև կառույցների վերարտադրության մի փորձ, ընդ որում կառույցներն այդ պետք է լավ հայտնի լինեին, եթե դրանք ընդօրինակում են նույնիսկ ժայռափոր դամբարաններում:

ՄԵՍՐՈՊ ՄԱՇՏՈՅԻ ԴԱՄԲԱՐԱՆԸ ՕՇԱԿԱՆՈՒՄ

Հայկական վաղմիջնադարյան մեմորիալ ճարտարապետության բնորոշ կողմերից մեկն

այն է, որ քրիստոնեական կրոնի՝ սրբերի շարքը դասված անձանց դամբարանների նման դամբարաններ են կառուցվում նաև հայ մշակույթի նշանավոր գործիչների աճյունները ամփոփելու համար: Այդպիսի մի դամբարան էլ կառուցվել է Օշականում, ուր վերջին հանգրվանն է գտել հայ գրերի ստեղծող Մեսրոպ Մաշտոցի աճյունը: Ինչպես նկարագրում է Կորյունը, թաղման թափորը մեծ հանդեսով շարժվեց դեպի Օշական, «և այստեղ մարտիրոսարանի մեջ դրին, օրինավոր հիշատակը կատարեցին... իսկ երեք տարի անցնելուց հետո Վահան Ամատունուն հաջողվեց՝ քրիստոսասեր ջանքով սքանչելի տաճար կանգնել տալած, քանդակած քարերով և տաճարի ներսում շինեց սրբի գերեզմանը... հետո Քրիստոսի խաչակրոն վկայի, երանելի Մաշտոցի մարմինը փոխադրեց տաճարի գերեզմանը»⁴¹:

Հայտնի է, որ Մեսրոպ Մաշտոցը մահացել է 440թ., նշանակում է դամբարանը, որտեղ ամփոփվել է երեք տարի հետո նրա աճյունը, պետք է որ կառուցված լինի ոչ ուշ, քան 443 թվականը:

Դժբախտաբար, հուշարձանը մեզ է հասել հիմնովին վերակառուցված: Դամբարանի վրա կառուցված եկեղեցին 1645թ. հիմնովին վերանորոգում է Փիլիպոս կաթողիկոսը: Հ.Շահխաթունյանը XIX դարի 30-ական թվականներին այցելել էր հուշարձանը, և այսպես է նկարագրում. «գերեզման նրա ի մեքո բեմին սեղանոյ, եւ մուտ նրա ի ճակատ բեմին...»⁴²: 1875թ. Գևորգ կաթողիկոսը հիմնովին վերակառուցում է եկեղեցին. փոխվում է դամբարանի մուտքի ուղղությունը, և ներս տանող աստիճանները բացվում են հարավային և հյուսիսային ավանդատներից: Այժմ պահպանվել է միայն հարավային մուտքը: 1960-ական թվականների սկզբին վերափոխվեց դամբարանի

⁴¹ Կորյուն, Վարք Մաշտոցի, Երևան, 1962, էջ 129:

⁴² Հ.Շահխաթունյանց, Ստորագրութիւն Կաթողիկոս եջմիածնի և հինգ գաւառացն Արարատայ, հատ. երկրորդ, էջմիածին, 1842, էջ 77:

⁴⁰ Н.М.Токарский. Там же, с. 62.

ամբողջ երեսպատումը՝ ճշտությամբ պահպանելով նախնական չափերը:

Ներքին տարածությունը իր չափերով մոտ է Աղցքին (Աղցքում՝ 2,62 x 3,80, Օշականում՝ 2,76 x 3,98): Սակայն Օշականում արևելյան աբսիդին փոխարինել է ուղղանկյուն խորշը: Նման խորշ առկա է նաև մեկ այլ դամբարանում՝ Ամարասում⁴³:

Ցավոք, ինչպես և Օշականի դամբարանի դեպքում, հնարավոր չէ ոչինչ ասել նրա արտաքին ձևերի մասին. այն լիովին պարփակված է XIX դարում կառուցված եկեղեցու մեջ: Դատելով մեզ հասած հուշարձաններից, կարելի է ենթադրել, որ այստեղ ևս, ինչպես Աղցքում և VII դարի հուշարձան հանդիսացող Կարենիսում առաջին հարկի վրա բարձրացել է երկրորդ հարկը կազմող աղոթարան-մատուռը, և հորինվածքը փաստորեն կրկնել է հայկական վաղմիջնադարյան ճարտարապետության մեջ մշակված հորինվածքների հիմնական ձևերը:

ԶՈՎՈՒՆԻ ԴԱՄԲԱՐԱՆԸ

Մինչև այժմ դիտարկված դամբարանային կառույցները ներկայացնում էին կամ բուն թաղման վայրի և աղոթարանի զուգակցումը (Անիի ժայռափորներ) կամ դամբարանի և աղոթարանի, որպես առանձին ծավալների համադրություն, երբ դամբարանային կիսագետնափոր հարկի վրա բարձրացել է երկրորդ հարկը կազմող աղոթարանի ծավալը: Սակայն նույնքան վաղ հանդիպում է ևս մեկ այլ տարբերակ, որտեղ աղոթարանը ոչ թե երկրորդ հարկ է կազմում, այլ գտնվում է դամբարանի հետ միևնույն մակարդակի վրա և կառուցված է նրա հյուսիսային կամ հարավային կազմում, ունենալով առանձին մուտք: Ահա այդպիսի մի կառույց է Զովունիի դամբարանը: Զովունին Հայաստանի հնագույն բնակավայրերից է, և այստեղ պահպանվել են վաղմիջնադարյան մի

քանի հուշարձաններ, այդ թվում Ավարայրի հերոս Վարդան Մամիկոնյանի հիշատակին նվիրված մատուռը, որի դամբարանային բնույթը նշում է դեռևս Թ.Թորամանյանը⁴⁴: Ապարանի ջրամբարի կառուցման կապակցությամբ, երբ բարձրացող ջրերը կարող էին սպառնալիք ստեղծել հուշարձանի համար, այս կառույցը, նույն վայրում գտնվող Թուխ Մանուկ կոչվող մեկ այլ փոքր եկեղեցու մնացորդների հետ միասին, 1967թ. տեղափոխվեց ոչ հեռու գտնվող բլրալանջը:

Հուշարձանը մեզ է հասել խիստ վնասված վիճակում, պահպանվել են եռաստիճան որմնախարիսխները և որմածքի մեկ-երկու շարքերը: Այստեղ միանավ, արևմուտքից արևելք ձգված համաչափություններ ունեցող աղոթարանի հարավային կողմում նրան կից կառուցված է քառակուսի հատակագիծ ունեցող դամբարանը, ընդ որում պատերի կցումները տարակույս չեն թողնում, որ դրանք կառուցվել են միաժամանակ: Որմածքը իրականացված է լավ մշակված, սև և դարչնագույն մեծադիր տուֆաքարերից: Պահպանված խոյակները մշակված են V դարին բնորոշ զարդաձևերով: Աղոթարանի աբսիդը պարփակված է արևելակողմի պատով, որը շարունակվում է դեպի հարավ և կազմում դամբարանի արևելյան պատը:

ԵՐՈՒՍԱՂԵՍԻ ԴԱՄԲԱՐԱՆՆԵՐԸ

Հանրահայտ են այն սերտ կապերը, որ դեռևս IV-V դարերում հաստատվել էին Հայաստանի, Ասորիքի և Պաղեստինի միջև: Առանձնակի տեղ են գրավում կապերը քրիստոնեության օրրանի՝ Պաղեստինի և հատկապես Երուսաղեմի հետ: Պահպանվել է VII դարի վերջին կամ VIII դարի սկզբին պատկանող մի հիշատակություն, գրված Անաստաս վարդապետի կողմից: Այս մի ցուցակ է, որտեղ թվարկվում են հայկական

⁴³ Մ.Հասրաթյան, *Ամարասի ճարտարապետական համալիրը*, «Լրաբեր», № 5, 1975, էջ 45:

⁴⁴ Թ.Թորամանյան, *Նյութեր..., հատոր երկրորդ*, էջ 198:

նախարարական տների կողմից Երուսաղեմում կառուցված եկեղեցիները, որոնց թիվը հասնում է յոթանասունի⁴⁵: Այդ վանքերի մասին հիշատակում է նաև Մովսես Կաղանկատվացի⁴⁶: Լեոն գրում է, որ համաձայն Անաստասի ցուցակի, «հայերն ու աղվանները Պաղեստինում, մեծ մասամբ Երուսաղեմում, ունեին յոթանասուներկու վանքեր և կուսանոցներ զանազան մեծությունների: Ինչպես վկայում է այդ հեղինակը, վանքերի մեծ մասը շինված է եղել դեռ Արշակունի թագավորների ժամանակ, արքունի գանձարանի հաշվով... յուրաքանչյուր նախարարություն կառուցել էր իր տոհմի անունով մի կամ նույնիսկ մի քանի վանքեր, օրինակ՝ Սյունյաց, Մամիկոնեից, Ռշտունյաց, Պալունյաց, Անձնացյաց, Վանանդյաց, Քաջբերունյաց և այլ վանքեր: Միայն Սյունյաց աշխարհն ուներ վեց վանք: Վանքեր շինվում էին և Հայաստանի հայտնի եկեղեցիների անունով. օրինակ, Վաղարշապատի Կաթողիկեն ուներ իր վանքը»⁴⁷: Ժամանակի ընթացքում այդ կառույցների զգալի մասը անհետացել է, և անցյալ դարի երկրորդ կեսին պատահական շինարարական աշխատանքների ժամանակ բացվեցին նրանցից մի քանիսը:

Հուշարձաններից պահպանվել են միայն հատակները, որոնց ձևերից կարելի է եզրակացնել, որ դրանք ձգված համաչափություններ ունեցող ոչ մեծ, թերևս, թաղածածկ աղոթարաններ են եղել և, դատելով հատակների խճանկարների վրա եղած արձանագրություններից, հուշարձանների մի մասը ունեցել է մենորիալ, դամբարանային բնույթ: Վերջիններս բարձրացել են քարանձավների վրա, որոնց ներսում հայտնաբերվել են սարկոֆագներ: Այդպիսին է եղել 1868-1892թթ. Էլեոնյան լեռան վրա հայտնաբերված աղոթարանը, որը

տեղավորված է եղել բավականին ընդարձակ քարանձավի վրա. վերջինիս մեջ հայտնաբերվել են մի քանի սարկոֆագներ: Աղոթարանի հատակը ծածկված է եղել մի հիանալի խճանկարով, հայերեն գրված արձանագրությամբ, որը թվագրվում է վեցերորդ դարով:

Երուսաղեմում բացվել է ևս մեկ մեծ դամբարան՝ կառուցված արդեն քարանձավի ներսում, այն ևս ունեցել է խճանկար հատակ: Սակայն առավել նշանակալից հուշարձանը 1894թ. Երուսաղեմում, Դամասկոսյան դարպասների մոտ հայտնաբերված հուշարձանն է, որն ունեցել է զգալի չափեր (4,4 x 7,15 մ) և որի հատակը ծածկված է եղել խճանկարով: Այստեղ պատկերված է եղել մի շքեղ սափոր, որից բարձրանում է խաղողի որթը և կազմում 43 շրջանակ, որոնց մեջ էլ պատկերված են ամենազանազան թռչուններ: Այս խճանկարի մասին խոսք կլինի հետագայում, հուշարձանների գեղարվեստական-արտահայտչական ձևերին նվիրված բաժնում: Պահպանված արձանագրությունը խիստ ուշագրավ է և հետաքրքիր:

ՎԱՄՆ ՅԻՇԱՏԱԿԻ ԵՒ ՓՐԿՈՒԹԵԱՆ ԱՄԵՆԱՅՆ ՀԱՅՈՑ ՉՈՐՈՑ ՉԱՆՈՒՆՍ ՏՐ ԳԻՏԷ

Բանն այն է, որ աղոթարանը տեղավորված է եղել զգալի չափեր ունեցող դամբարանի վրա, որտեղ հայտնաբերվել են մարդկանց ոսկորներ, ապակյա սափորներ, սրվակներ, կավե ճրագներ և այլն: Արձանագրության բովանդակությունից պարզ է դառնում, որ այստեղ եղել է անհայտ մարդկանց համար նախատեսված դամբարան, և բացառված չէ, որ այն հանդիսացել է մի կենոտաֆ, դամբարան, կառուցված անհայտ անձանց գերեզմանի վրա, կառույցի մի տիպ, որը լավ հայտնի էր հունահռոմեական աշխարհում: Իսկ սա նշանակում է, որ կենոտաֆային կարգի հուշարձաններ են եղել նաև վաղմիջնադարյան Հայաստանում: Եթե այլ կառույցներում այս հանգամանքը թեական էր մնում համապատասխան արձանագրությունների բացակայու-

⁴⁵ Դ.Ալիշան, «Հայապատում», Վենետիկ, 1901, հատոր Ա, էջ 514:

⁴⁶ Մովսես Կաղանկատվացի, Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի, Երևան, 1983, էջ 285:

⁴⁷ Լեո, Երկերի ժողովածու, հատոր երկրորդ, Երևան, 1967, էջ 240:

թյան պատճառով, ապա այստեղ, Երուսաղեմի այս կառույցում, առկա է նաև նրա բնույթը հաստատող արձանագրությունը:

ԹԱԼԻՆԻ ԴԱՄԲԱՐԱՆԸ

2001թ. Թալինի Կաթողիկեի հյուսիսային կողմում դեռևս 1970-ական թթ. պեղումներով բացված միանավ եկեղեցու հատակի տակ հայտնաբերվեց վաղքրիստոնեական դամբարան⁴⁸: Այն եկեղեցու աղոթասրահի տակ արևելքից արևմուտք ձգվող ուղղանկյուն թաղածածկ խուց է (1,75 x 2,50 մ), որի հատակը եկեղեցու սալահատակից ցածր է 1,80մ (դամբարանի բարձրությունը ներսում, մինչև թաղի կենտրոնի տակ, 1,40մ):

Դամբարանի մուտքը նրա արևմտյան պատի մեջ է՝ ուղղանկյուն անցքի ձևով (0,68 x 0,50 մ): Եկեղեցու աղոթասրահից դեպի դամբարան են տանում չորս աստիճան, որոնք վերևից ծածկված են եղել կիսաշրջանաձև բացվածքով սալաքարով (0,93 x 1,24 մ չափերի), որն իր հերթին ծածկվել է մի այլ սալով: Մոտ կես մետր հաստություն ունեցող պատերը շարված են սրբատաշ տուֆ քարով, կրաշաղախով:

Դամբարանի հատակը, ուղղանկյուն սարկոֆագը (1,60 x 0,55 x 0,30 մ չափերի) փորված են միանավ եկեղեցու հիմնատակը հանդիսացող տուֆի զանգվածի մեջ: Հատակը սվաղված է կրաշաղախով: Սարկոֆագում պահպանված ոսկորների ուսումնասիրությունից պարզվել է, որ նրանում ամփոփված են եղել տղամարդու, կնոջ և երեխայի աճյուններ. հավանաբար դամբարանը եղել է տոհմական (անշուշտ՝ իշխանական) տապանատուն:

Դամբարանը և եկեղեցին միաժամանակ են կառուցվել և պատկանում են V դ. հայկական

մենորիալ շինությունների շարքին, որից սակավաթիվ հուշարձաններ են մեզ հասել: V դ. Հայաստանի դամբարաններից Հռիփսիմեինը, Գայանեինը, Գրիգորիսինը, Մեսրոպ Մաշտոցինը դարերի ընթացքում վերակառուցվել են, որի հետևանքով չեն պահպանվել նրանց վերգետնյա ծավալները: VIIդ. նրանց վրա խոշոր եկեղեցիներ են շինվել, և դամբարանների վրայի կառույցների տեսքի մասին աղոտ ակնարկ կա միայն Սեբեոսի մոտ, որ դրանք, տվյալ դեպքում՝ Հռիփսիմեինը և Գայանեինը, եղել են «ցածր ու մթին»:

Թալինի նորահայտ դամբարանը լույս է սփռում վաղմիջնադարյան նույնատիպ հուշարձանների ճարտարապետական նախնական հորինվածքի վրա: Էջմիածնի, Օշականի, Ամարասի, ինչպես և Աղցքի դամբարանները, Թալինի նման, կազմված են եղել վերգետնյա, ոչ մեծ, ցածր թաղածածկ մատուռից և նրա տակ միաժամանակ կառուցված, կիսագետնափոր կամ ստորգետնյա թաղման խցից:

ԳՐԻԳՈՐԻՍԻ ԴԱՄԲԱՐԱՆ և ԱՄԱՐԱՍՈՒՄ

Միջնադարյան Հայաստանի նշանավոր կրոնական և մշակութային կենտրոն Ամարասի վանքը գտնվում է պատմական Արցախի Մյուս Հաբանդ գավառում (այժմ Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետության Մարտունու շրջանի Սոս գյուղի տարածքում): Հաբանդը 571թ., երբ ամբողջ Արցախը միացվեց Սյունիքին, դարձավ Սյունյաց նախարարության կենտրոնը և հետագայում կոչվեց նաև Սիսական-ի Ոստան կամ Սիսական-ի Կոտակ (սա հոմանիշ է Փոքր Սիւնիք անվան), իսկ ավելի ուշ Մյուս Հաբանդ գավառը անվանվեց Ամարաս⁴⁹:

Ամարասի վանքը հիմնադրել է Գրիգոր Լուսավորիչը IV դ. սկզբում, երբ «...գնում և քրիստոնյա է դարձնում Վրաստանն ու Աղվանքը, նա մեկնում է Հաբանդ գավառը,

⁴⁸ Գ.Սարգսյան, Հ.Մելքոնյան. Գ.Նալբանդյան, Թալինի միանավ եկեղեցու նորահայտ ստորգետնյա դամբարանը, «Քրիստոնեական Հայաստանի արվեստը» միջազգային գիտաժողով: Ձեկուցումների թեզիսներ, Երևան, 2001, էջ 50-52:

⁴⁹ Ս.Տ.Երեմյան, Հայաստանը ըստ «Աշխարհացոյց»-ի, Երևան, 1963, էջ 70:

...հիմնարկում է Ամարաս գյուղաքաղաքի եկեղեցին և նշանակում է շինարարներ ու ղեկավարներ՝ եկեղեցի կառուցելու համար»⁵⁰։ Սակայն «...ավագակների արշավանքների պատճառով ու եկեղեցու կառուցվածքի խիստ մեծ լինելու հետևանքով ոչ ոք չկարողացավ շինել այնպիսին, որ Մեծ Գրիգորը հիմնադրել էր»⁵¹։

Ամարասը հատկապես նշանավոր է դառնում, երբ IV դ. կեսերին այդտեղ թաղում են Գրիգոր Լուսավորչի թոռանը՝ Գրիգորիսին, որը նահատակվել էր կովկասյան ցեղերի մեջ քրիստոնեություն տարածելու ժամանակ⁵²։ Մինչ այդ «...Գրիգորիսին ձեռնադրում են Վրաստանի և Աղվանքի եպիսկոպոս, որ մեկնելով լուսավորում է երկու երկրներն էլ... եկեղեցիներ է կառուցում համապատասխան շենքերի ու քաղաքների համար...»⁵³։

Ըստ Սամվել Անեցու՝ Գրիգորիսը զոհվել է 347թ.⁵⁴։ Նրան թաղում են Լուսավորչի հիմնադրած եկեղեցու արևելյան կողմում⁵⁵։ V դարի վերջում, Վաչագան Գ (Բարեպաշտ) թագավորը գտնում է Գրիգորիսի գերեզմանի՝ արդեն մոռացված տեղը, «հրամայում է գերեզմանի վրա մատուռ հիմնել, շտապ ավարտել ու անվանել Սուրբ Գրիգորիսի մատուռ»⁵⁶։ Հավանաբար եկեղեցին արդեն ավերված էր կամ խարխուլ, որովհետև, միաժամանակ «...շուտափույթ կերպով ու երկյուղով գլուխ բերին սուրբ եկեղեցու կառուցումը»⁵⁷։ Գրիգորիսի մասունքները Վաչագանը հայտնաբերել, հետևաբար և մատուռն ու

եկեղեցին կառուցել է 489-ին⁵⁸։ Ահա այդ մատուռ-դամբարանն է, որ մինչև օրս համարյա նույնությամբ պահպանվել է Ամարասի վանքի այժմյան եկեղեցու բեմի տակ։ Սակայն ըստ Կաղանկատվացու տեղեկության, հայտնի է դառնում նաև, որ V դ. վերջում Գրիգորիսի դամբարանը առանձին է եղել եկեղեցուց, թեպետև՝ վերջինիս կողքին։ Հետագա դարերում, եկեղեցու բազմաթիվ վերակառուցումների ժամանակ, այն շինվել է մատուռ-դամբարանի անմիջապես վրան։ Ներկայիս եկեղեցին՝ ս. Գրիգորիս եռանավ բազիլիկան, կառուցվել է 1858թ.։ Գրիգորիսի դամբարանն այժմ գտնվում է եկեղեցու բեմի տակ։ Այն միանավ թաղածածկ փոքր սրահ է, որն մուտք ունի աղոթասրահի հարավարևելյան անկյունից՝ ավանդատան դռան առջևից։ Այստեղից վեց աստիճան տանում են ներքև՝ դեպի դամբարանի նախամուտքը՝ թաղածածկ, արևմուտքից արևելք ձգված թունելանման տարածություն (3մ երկարությամբ), որի մեջ, իր հերթին, կան քարե յոթ աստիճան։ Նախամուտքի թաղն ունի արտակարգ շեշտված պայտածև, շրջանագծին մոտ կտրվածք։ Թե թաղը և թե պատերը (ինչպես և ողջ դամբարանը) շարված են մոտակա խազագ լեռան քարիանքի մաքուր տաշած քարերից։ Նախամուտքի արևելյան ճակատը ունի լուսամուտածև խորշ՝ պարզ երեսակալով, բացվածքի պայտածև վերջավորության շուրջը հնգաշերտ գոտի, որը երկու կողմերից հորիզոնական ձգվում է մինչև ընդերկայնական պատերին հատվելը։ Խորշի երկու կողմում, վերևից, քանդակված են մեկական արմավենի։ Հարավային արմավենին լավ է պահպանվել, այն բավական ոճավորված է. ճյուղերը քանդակված են նշտարածև՝ սրածայր տերևների մեծ, բնի երկու կողմերում կան անհամաչափ մեծ, կլոր պտուղներ։ Արմավենու ոճավորված քանդակները բնորոշ են Հայաստանի IV - V դդ. ճարտարապետական հուշարձաններին (Քասաղի բազիլիկա, Տեկորի տաճար)։ Խորշի հյուսիսային կողմի

⁵⁰ Մովսես Կաղանկատվացի, *Պատմություն Աղվանից աշխարհի, Երևան, 1969, էջ 26*։

⁵¹ Նույն տեղում, էջ 48։

⁵² Մովսես Խորենացի, *Հայոց պատմություն, Երևան, 1940, էջ 175*։ «Պատմութիւն Հայոց, արարեալ Կիրակոս վարդապետի Գանձակեցոյ», Թիֆլիս, 1909, էջ 183։

⁵³ Մովսես Կաղանկատվացի, էջ 27։

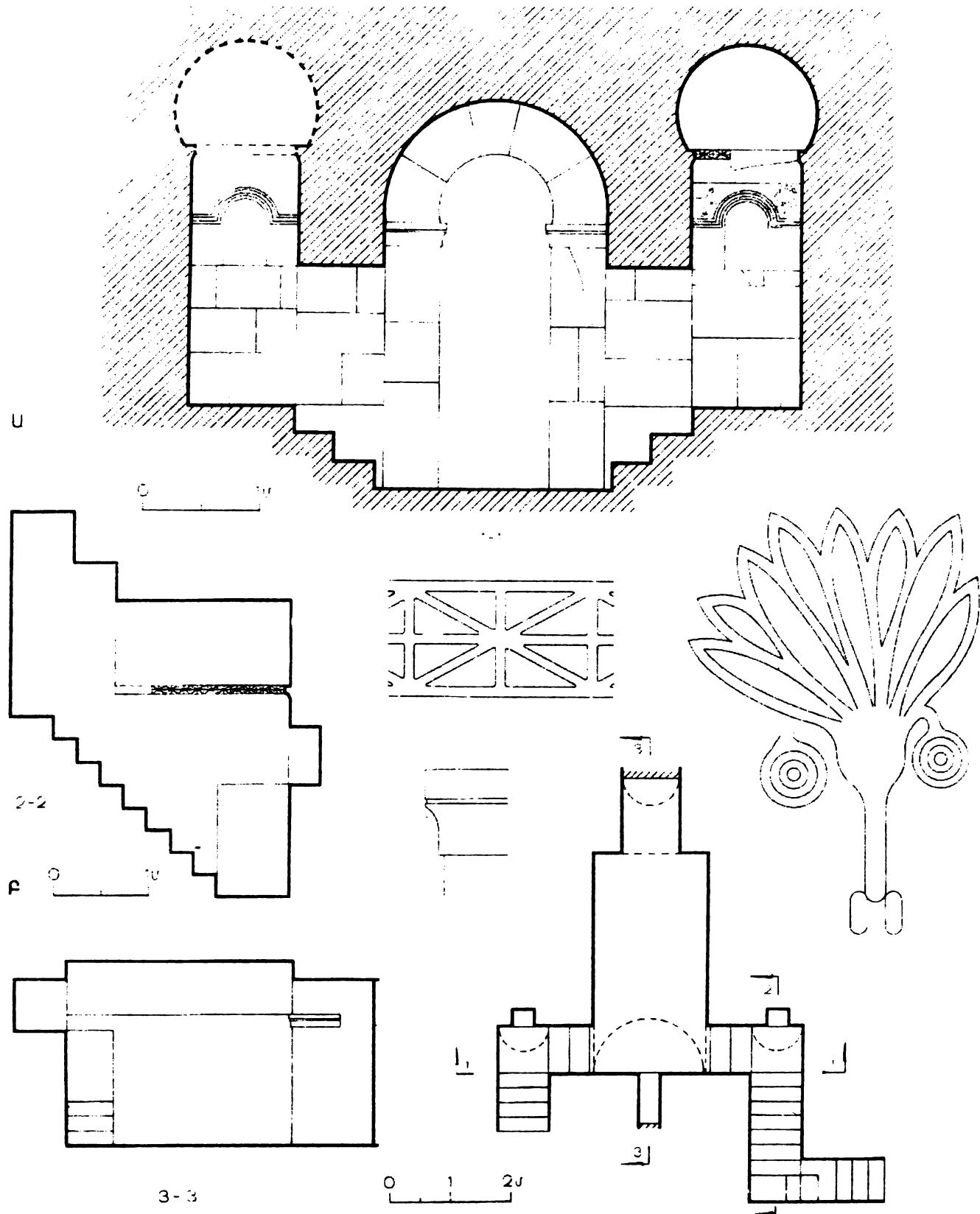
⁵⁴ Սամուելի քահանայի Անեցույ հաւաքմունք ի գրոց պատմագրաց, Վաղարշապատ, 1893, էջ 65։

⁵⁵ Մովսես Կաղանկատվացի, էջ 48, 52։

⁵⁶ Նույն տեղում, էջ 60։

⁵⁷ Նույն տեղում, էջ 59։

⁵⁸ Մաղաքիա արքեպիսկոպոս Օրմանեան, *Ազգապատում, Ա հատոր, Բեյրութ, 1959, էջ 516*։



Աղ.34. Ամարասի Գրիգորիսի դամբարանը ա,բ,գ) կտրվածքները, դ) հատակագիծը, հարդարանքի մանրամասներ (ըստ Մ.Հասրաթյանի)

արմավենու վերին մասը չի պահպանվել (քարը ջարդված է), սակայն ստորին մասից երևում է, որ այն իր ձևով կրկնում է սիմետրիկ քանդակված առաջին արմավենուն: Նախամուտքի պատերի պարագծով, թաղի հիմքի բարձրությամբ կա քանդակազարդ գոտի՝ միևնույն երկրաչափական զարդաքանդակի կրկնությամբ: Վերջինս ուղղանկյուն է, «ոսկե հատման» համաչափություններով (8 x 13 սմ), որը բաժանվում է անկյունագծերով և խաչածև կողերով ութ հավասար եռանկյունիների:

Հետաքրքրական է, որ այս երկրաչափական զարդաքանդակը վաղ միջնադարի հայ ճարտարապետության մեջ հանդիպում է հատկապես V դ. հուշարձաններում: Այն օգտագործված է Փարպիի Ծիրանավոր միանավ եկեղեցու աբսիդի խոյակների վերին մասում, Ամարասի դամբարանի հետ համարյա միաժամանակ կառուցված Տեկորի ս. Սարգիս տաճարի (478-490) հյուսիսային ճակատի բաց աբսիդի որմնասյուների խարիսխների վրա, Երեբունյքի բազիլիկայում, ինչպես նաև՝ Արցախի ու Սյունիքի սահմանում գտնվող Ծիծեռնավանքի մույթերի վրա:

Նախամուտքից դուռ է բացվում դեպի դամբարանի թաղման խուցը: Դռան ուղղանկյուն բացվածքի մեջ, պատի հաստության հաշվին, երեք աստիճան են շինված, որոնք իջնում են մինչև դամբարանի հատակը: Դամբարանը հատակագծում ուղղանկյուն է, արևելքից արևմուտք ձգված (1,90 x 3,75 բարձրությունը՝ 3,5 մ): Պատերը, պայտածև կտրվածքով թաղը կառուցված են մաքուր տաշած բազալտից: Հարավային դռան դիմաց, հյուսիսային պատի արևելյան ծայրում կա մի այլ դուռ, որը տանում է դեպի դամբարանի երկրորդ մուտքը, որն իր ձևերով և չափերով կրկնում է առաջինին և նրան սիմետրիկ է լուծված: Սակայն վերջին վերակառուցման ժամանակ այս մուտքը փակվել է և կիսով չափ հողով լցվել: Ուսումնասիրության համար մատչելի է միայն նախամուտքի արևելյան պատը՝ բարձրության կիսով չափ, նրա առջևի ուղղանկյան հարթակը և դեպի վեր տանող հինգ աստիճանը: Այստեղ ևս կա պայտածև

կամարով խորշ արևելյան պատում՝ պսակված նույն պարակալով: Խորշից վերև լցված է հողով, սակայն անկասկած է, որ հյուսիսային նախամուտքը և՛ ձևերով, և՛ հարդարանքով եղել է հարավայինի կրկնությունը:

Դամբարանի հյուսիսային մուտքը փակվել է մինչև Ամարասի եկեղեցու XIX դ. վերակառուցումը, որովհետև դրանից հետո այցելողները նրա առկայության մասին ոչինչ չեն նշում⁵⁹: Ինչ վերաբերում է այդ երկու մուտքերի նախնական ձևին՝ երկարությանը և աստիճանների քանակին, ապա պարզվում է, որ սկզբնական հորինվածքի նախամուտքերն ունեցել են ընդամենը հինգ աստիճան (դռան միջի աստիճաններով՝ ութը): Դա, առաջին հերթին, երևում է նախամուտքի զարդագոտու և ծածկի թաղի երկարությամբ, որոնք շարունակվում են մինչև հինգերորդ աստիճանը: Այդ հայտնի է դառնում նաև Ջալալյանի վկայությունից, որն այցելել է Ամարաս մինչև XIX դ. վերակառուցումը: Նա որոշակի նշում է, որ դեպի դամբարան «...-ը (8) աստիճան պարտ է իջանել»⁶⁰: Իսկ XIX դ. վերջին այցելողները գրում են արդեն 18 աստիճանի առկայության մասին⁶¹: Դա պայմանավորված է վերակառուցման ժամանակ եկեղեցու հատակի նիշի զգալի բարձրացմամբ: Այն փաստը, որ դամբարանը իր նախնական հորինվածքով ոչ թե լրիվ գետնափոր է եղել, այլ կիսով չափ նրա ծավալը դուրս է եղել գետնից, պարզ է դառնում թաղման խցի արևելյան պատի լուսամուտից: Այն ունի 0,9մ բարձրություն (ծածկի թաղից ցածր է տեղադրված 0,35 մ), ավարտվում է պայտածև կամարով և IV - V դդ. հայ ճարտարապետական հուշարձանների նման դեպի դուրս համարյա չի լայնանում: Լուսամուտն ունի նույն երեսակալը, ինչ նախամուտքի խորշը: Այս լուսամուտի բարձրությունը ցույց է տալիս, որ Ամարասի դամբարանի ծավալը

⁵⁹ Ե.Լալայան, *Վարանդա, «Ազգագրական հանդես», Բ գիրք, 1897, Թիֆլիս, էջ 38:*

⁶⁰ Ս.Ջալալյանց, *Ճանապարհորդություն ի մեծն Հայաստան, Տփլիս, մասն Ա, էջ 196:*

⁶¹ Մ.Բարխուդարյանց, *Արցախ, Բագու, 1895, էջ 113, Ե.Լալայան, Վարանդա, էջ 38:*

սկզբնական շրջանում նվազագույնը 1,5-2,0մ բարձր է եղել գետնից (գումարած է նաև ծածկի հաստությունը):

Դամբարանը արևմտյան կողմում ավարտվում է նեղ և երկար խորշով (0,96 x 1,28), ծածկված պայտածև կամարով: Խորշի կամարը նստում է պարզ տրամագծով իմպոստների վրա (սալիկ, կորագիծ վերջավորությամբ):

Խորշը արևելքից փակված է անմշակ քարի և խճի շարվածքով, սակայն պարզ է երևում է, որ խորշը շարունակվում է կրաբետոնի զանգվածից այն կողմ ևս: Այդ շարվածքը տեղադրությամբ համապատասխանում է եկեղեցու արևելյան պատի հիմքին: Հետևաբար դամբարանը ելք է ունեցել և արևելքից: Այդ մասին նշում են Մ.Բարխուդարյանը և Ե. Լալայանը⁶²: ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատողներ Լ.Ազարյանը և Ա.Ավետիսյանը 1961թ. պեղել են եկեղեցու արևելյան ճակատի հիմքերը դրսից և հայտնաբերել աստիճաններ, որոնք տարել են դեպի դամբարանը:

Խորշը, հետևաբար և դամբարանի արևելյան մուտքը, փակվել են XIX դ. այժմյան եկեղեցին կառուցելիս: Սակայն այդ մուտքը եղել է արդյոք դամբարանի սկզբնական հորինվածքում: Խորշի երկայնական պատերի շարվածքի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նախնական են, այսինքն V դ. կառուցված, միայն նրանց մի մասը՝ 0,8 մ երկարությամբ: Այս հատվածի շարվածքը կառուցված է նույն քարից և շինարարական նույն տեխնիկայով, ինչ ողջ դամբարանը: 0,8մ երկարությամբ շարունակվում են նաև խորշի կամարի իմպոստները և պարզ երևում է, որ շարունակությունը հետագայի ավելացում է: Պետք է ենթադրել, որ այդ ավելացումը կատարվել է, հետևաբար և դամբարանը արևելյան մուտքը ստացել է, Ամարասի վանքի եկեղեցին XVIIդ. հիմնովին վերակառուցելու ժամանակ, երբ այն ստացել է քառամույթ գմբեթավոր բազիլիկայի հորինվածք: Իսկ Ամարասի դամբարանը՝ արևելյան խորշով, ունի նույն հորինվածքը, ինչ

Հայաստանի հայտնի դամբարաններից Գայանեինը էջմիածնում և Մաշտոցինը՝ Օշականում:

ԲԱՐԵԿԱՄԱՎԱՆԻ ԴԱՄԲԱՐԱՆԸ

1987թ. մի խումբ հնագետների կողմից առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ դրվեց իր հորինվածքով և քանդակներով վաղմիջնադարյան հայկական ճարտարապետական բացառիկ մի հուշարձան, որը գտնվում է Հայաստանի Հանրապետության Տավուշի մարզի՝ սահմանամերձ Բարեկամավան գյուղի մերձակա լեռան գագաթին⁶³:

Այս կառույցը շրջակա բնակչության համար ծառայում է որպես ուխտատեղի և կոչվում «Բարձրյալ խաչ»: Կաթնագույն կրաքարի սրբատաշ քարով, կրաշաղախով կառուցված հուշարձանը աշտարակածև ծավալ ունի. արտաքուստ բազմանիստ (14 նիստանի), ներսից զլանածև (3,55 մ տրամագծով), գետնախարսխի վրա կանգուն: Քանդված է հարավային կողմը, պահպանված մուտքը հյուսիսից է, միակ լուսամուտը՝ արևելյան նիստում: Դռան բացվածքը՝ 0,85 մ լայնությամբ և 2 մ բարձրությամբ, վերևում ունի հորիզոնական միակտուր քարով բարավոր: Լուսամուտի բացվածքը (0,55 մ լայնությամբ և 0,85 մ բարձրությամբ) վերևում ավարտվում է սեգմենտածև կորով:

Հուշարձանի բարձրությունը մինչև նրա քանդակազարդ քիվը 3,30 մ է, ներսից՝ 5,10 մ: Գմբեթը ներսից և դրսից սֆերիկ ձև ունի, նույն սրբատաշ քարով կառուցված (սֆերայի հաստությունը 0,80 մ) և ունի ուշագրավ մանրամաս՝ նրա քարերին կան 16 x 8 x 7 սմ և 12 x 8 x 7 սմ չափերի ուղղանկյուն ելուստներ: «Բարձրյալ խաչի» ամենակարևոր ու ուշագրավ մանրամասը 0,32 մ լայնությամբ և գմբեթի սֆերայից մոտ 0,4 մ առաջացած մեծածավալ քարերով իրականացված և ողջ պարա-

⁶² Նույն տեղում:

⁶³ Գ.Կարախանյան, Ս.Միրզոյան, Հ.Մելքոնյան, *Հնագույն գմբեթավոր հուշարձան, «Գրական թերթ», 1987, N 30:*

գծով բոլորածն, կենդանակերպ պատկերաքանդակներով ծածկված քիվն է:

Քիվի վերևի մասում ընթանում է կամարիկներով գոտի, որից ներքև, պատի մակերեսի հարթությունից զգալի դուրս եկող ծավալներով, կերտված են ցուլի, խոյի, շան, եղջերուի, վարազի գլուխներ՝ ընդմիջված ծաղկաշղթայի և ականթի քանդակներով: Գերակշռողը ցուլի պատկերն է: Բոլոր կենդանիների գլուխները քանդակված են ընդհանրացված ձևերով, սակայն կազմախոսական բավական իրապաշտական մանրամասներով⁶⁴: Քիվը ներքևից ավարտվում է պարանահյուս գոտիով:

«Բարձրյալ խաչի» թե՛ հատակագծային ու ծավալատարածական հորինվածքը, թե՛ պատկերաքանդակներով քիվը իրենց նմանակը չունեն ոչ միայն հայկական ճարտարապետության մեջ, այլև Անդկովկասի և ընդհանրապես Հայաստանին մերձակա երկրների արվեստում:

«Բարձրյալ խաչը» հայկական միջնադարյան շինարվեստում միակ մոնումենտալ կառույցն է, որի գմբեթը իրականացված է շրջանածն հիմքի վրա: Հետաքրքրական է, որ Բարեկամավանի այս կառույցի ճարտարապետությունը իր զուգահեռներն ունի անտիկ ճարտարապետության ռոտոնդաձև դամբարաններում: Այս առումով կարևոր է Բարեկամավանի հուշարձանի ֆունկցիոնալ նշանակության և թվագրման խնդիրը: Նրա հորինվածքը և քիվը վաղքրիստոնեական հայկական ճարտարապետության մեջ եզակի լինելով, այդ հարցում որոշիչ դեր չեն կարող խաղալ: Միակ մանրամասը, որ օգնում է կառույցի մոտավոր թվագրմանը, լուսամուտի պարակալն է, որը քանդակված է հուշարձանի կառուցման ժամանակ: Հոնքածն այս պարակալը ունի խաղողի հնգաթև տերևների քանդակներից շղթա, որը հանդիպում է Հայաստանի վաղ միջ-

նադարի այնպիսի հանրահայտ տաճարներում, ինչպիսիք են, օրինակ, Ջվարթնոցը, Պտղնին, Արուճը, Սիսավանը (նրանցում այն զուգակցված է խաղողի ողկույզի հետ):

Բարեկամավանի հուշարձանում լուսամուտի պարակալի վերևում քանդակված է կամարիկներով հորիզոնական գոտի ևս: Հայկական ճարտարապետությունում նման կամարիկներով VI - VII դդ. մշակվել են հիմնականում եկեղեցիների քիվերը (Պտղնի, Օծուն, Մաստարա, Գառնահովիտ, Մրեն և այլն): Կամարիկներով գոտի, որը ոչ թե որպես քիվ է կիրառվել, այլ Բարեկամականի պես կարճ հատվածով զուտ զարդագոտի է օգտագործվել, հանդիպում է միայն VI - VII դդ. Ջորադիրի ս. Էջմիածին եկեղեցու ինտերյերում՝ անկյունային տրոմպների վերևում քանդակված⁶⁵: Բարեկամավանի «Բարձրյալ խաչ» հուշարձանը, հետևաբար, կարելի է մոտավորապես թվագրել ամենավաղը VI դ. երկրորդ կեսով⁶⁶:

Ինչ վերաբերում է նրա նշանակությանը, ապա անտիկ դամբարանների հետ ունեցած հորինվածքային առնչությամբ կարելի է ենթադրել, որ «Բարձրյալ խաչը» եղել է դամբարան՝ հետագայում մատուռ-ուխտատեղիի վերափոխված: Ֆունկցիոնալ այս փոփոխությունը երևում է նույն այդ միակ լուսամուտի ձևափոխման շնորհիվ. զարգացած միջնադարում նրա մեջ ագուցվել է միակտուր քարե սալ՝ խաչածն բացվածքով: Այսօր Բարեկամավանի և հարևան գյուղերի բնակիչները ուխտագնացության ժամանակ հուշարձանի մոտ զոհաբերություններ են կատարում. հեթանոսական ժամանակներից մնացած մի սովորություն, որը տվյալ դեպքում համահնչուն է իր ճարտարապետությամբ նախաքրիստոնեական մեմորիալ կառույցի կերպար ունեցող այս եզակի հուշարձանին:

⁶⁴ G. Karakhanyan, Ancient Armenian Cupola Memorial, Atti del Quinto simposio internazionale di arte armena, Venezia, 1991, p. 227.

⁶⁵ Թ. Բրեչչիա Ֆրատադոկկի, *Ջորադիրի սր. Էջմիածին եկեղեցին, Երևան, 1986, էջ 10:*

⁶⁶ М.М. Асратян, *Армянская архитектура раннего христианства, М., 2000, с. 40.*

ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ

Վաղ միջնադարի հայկական մեմորիալ հուշարձանները (հուշասյուներ, հուշակոթողներ, դամբարաններ) քրիստոնյա Հայաստանի մշակույթի ամենաարժեքավոր ստեղծագործություններից են: IV - VII դդ. ձևավորված հայկական ազգային ճարտարապետությունը, ստեղծելով նորարարական հորինվածքներ մոնումենտալ պաշտամունքային շենքերի համար (որոնք նոր խոսք եղան այդ բնագավառում), մշակեց նաև մեմորիալ հուշարձանների սեփական տիպերը և ձևերը: Վերջիններս, առնչվելով նախաքրիստոնեական, Հին և հելլենիստական Հայաստանի նույնատիպ հուշարձանների ձևերի հետ, հանդիսացան վաղքրիստոնեական ազգային արվեստի՝ ճարտարապետության և քանդակագործության ինքնատիպ դրսևորումներ: Մեմորիալ հուշարձանների առանձին ժանրերի համար արդեն IV - V դդ. մշակվեցին որոշակի հորինվածքներ, որոնք բնորոշ դարձան վաղմիջնադարյան Հայաստանի շինարարական արվեստին:

Հուշասյուների համար մշակվեց որոշակի ծավալային ձև՝ կազմված բազմաստիճան գետնախարսխից, խորանարդաձև պատվանդանից, բազմանիստ սյունից և այն պսակող վերնամասից (խաչաձև քանդակի կամ խոյակի ձևով):

Դամբարանները նույնպես ստացան, կարելի է ասել, կանոնիկ ճարտարապետական լուծում: Դրանք հիմնականում կիսագետնափոր, թաղածածկ խցեր են՝ արևելք-արևմուտք կողմնորոշված: Հուշասյուների և դամբարանների այս հորինվածքները, որոշ տարբերակներով, կիրառվեցին հայկական մեմորիալ ճարտարապետության մեջ՝ քրիստոնեությունը ընդունելուց մինչև VII դ.:

Մեմորիալ հուշարձանները՝ թե՛ հուշասյուները և թե՛ դամբարանները, մեծ դեր խաղացին վաղքրիստոնեական հայկական քանդակագործական արվեստի ձևավորման

գործում: Մինչև VII դդ., օրինակ, Հայաստանում պատկերաքանդակները փաստորեն իրականացվել են մեմորիալ հուշարձաններում:

* * *

Հայաստանի վաղ միջնադարի մեմորիալ հուշարձանները քննելիս հետազոտողները նշում են այն ընդհանրությունը, որ կա նրանց և ասորական նույնատիպ կառուցվածքների միջև: Այսպես, Աղցքը (հետևաբար և Անիի վիմափոր դամբարանները) առնչվում է Հյուսիսային Սիրիայի II դ. Դանայի, Քատուրայի, Մեջլեյայի դամբարանների հետ⁶⁷, իսկ Աղուդիի մահարձանը՝ Քատուրայի էմիլիուս Ռեզինուսի (195 թ.) հուշարձանի հետ⁶⁸:

Սակայն վաղ միջնադարի հայկական դամբարաններն իրենց առանձնահատկություններով ավելի տարբերվում են սիրիականներից, քան նմանվում: Այսպես, Աղցքի տիպի դամբարանները, ի տարբերություն սիրիականների, կիսագետնափոր են, կողմնորոշված արևելք-արևմուտք ուղղությամբ, և, ամենակարևորը, արևելքում ունեն կանոնավոր աբսիդ, որով նրանք նմանվում են մատուռների: IV դ. վերջում և V դ. դամբարանների ճարտարապետությունը Հայաստանում դառնում է միանգամայն ինքնատիպ և սիրիականից տարբեր: Հռիփսիմեի, Գայանեի, Մաշտոցի, Գրիգորիսի դամբարանները թաղածածկ սրահներ են, առանց կողային խորշերի, ընդ որում Օշականում և Ամարասում դրանք ունեն միանման և մյուս դամբարաններից տարբեր հատակագծային լուծում՝ արևելյան կողմում ուղղանկյուն խորշով և մուտքերով՝ հյուսիսային և հարավային ընդերկայնական պատերում: V - VI դդ. երևան են գալիս նաև երկու սրահով մեմորիալ հուշարձաններ՝ Նախճավանում և Աղուդիում: Վերջինս «...հեռավոր նմանություն ունենալով Ասորիքի

⁶⁷ Н.М.Токарский, *Архитектура Армении IV - XIV вв.*, с. 73.

⁶⁸ A.Khatchatrian, *L'architecture arménienne du IV^e au VI^e siècle*, Paris, 1971, p. 93.

հելլենիստական շրջանի հուշարձանների հետ, ...տեղական հայկական կուլտուրայի գործ է»⁶⁹:

Կարևոր է պարզել վաղ միջնադարի հայկական դամբարանների ճարտարապետական ձևերի ակունքները: Ցավոք, պատմիչների նշած նախաքրիստոնեական Հայաստանի դամբարանները մեզ չեն հասել: Փավստոս Բուզանդը նշում է միայն, որ պարսիկները 364թ. Դարանաղեաց գավառի Անի ամրոցում, երբ կողոպտում էին Արշակունյաց թագավորների դամբարանները, չկարողացան միայն բացել Սանատրուկ թագավորի շիրիմը (III դ. սկիզբ), նրա «հսկայական պինդ ու ճարտար շինվածքի պատճառով»⁷⁰: Ենթադրվում է, որ Աղցքի դամբարանը իր ճարտարապետությամբ ընդհանրություն պետք է ունենա Անի-Կամախի դամբարանների հետ⁷¹: Սակայն Աղցքի դամբարանը քրիստոնեական մշակույթի արդյունք է, նրանից բխող իր առանձնահատկություններով (կողմնորոշում, աբսիդ) և դժվար թե նա ունենա հեթանոսական Հայաստանի դամբարանների հորինվածքը: Վերջին տարիներին Փարաքարում (մ.թ.ա. I դ.) և Սիսիանում (մ.թ. I դ.) բացված դամբարանները լույս են սփռում նախաքրիստոնեական Հայաստանի դամբարանների ճարտարապետության վրա: Սիսիանի դամբարանը ուղղանկյուն սրահ է (հատակագծի չափերն են 2,10 x 1,80 մ, բարձրությունը՝ 1,66 մ), կառուցված մաքուր տաշած կրաքարից⁷²: Արևելյան պատի երկայնքով դրված է կավե սարկոֆագը: Արևմտյան և արևելյան պատի քարերը, չորրորդ շարքից մինչև յոթերորդը, երկու կողմից առաջ են դրված, որի հետևանքով

դամբարանի վերին մասը աստիճանաձև նեղանում էր և փակվում ծածկի երեք սալերով: Հորինվածքով և, առաջին հերթին, ծածկի ձևով Սիսիանի դամբարանն իր նախատիպն ունի նախնադարյան Հայաստանի մեմորիալ հուշարձաններում՝ այդպիսիք են, օրինակ, Օշականի ուղղանկյուն հատակագծով դամբարանները⁷³:

Փարաքարի դամբարանը քարե բազմանիստ հարթակի վրա կլոր հատակագծով բարձրացող շենք է, որի կենտրոնում գտնվում է ձվաձև գերեզմանը: Այդպիսի դամբարաններ Հայաստանում հանդիպում են հելլենիստական ժամանակաշրջանից մինչև մ.թ. առաջին դարերը⁷⁴: Հետևաբար, նախաքրիստոնեական Հայաստանի դամբարաններն, իրենց ճարտարապետությամբ, տեղական ավանդույթների շարունակությունն են և չեն կրկնել սիրիական ձևերը:

Հայաստանի վաղ միջնադարի դամբարանների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս երկրում մեմորիալ կառուցվածքների այս տիպի բավական տարածված լինելը, նրա տեղական ակունքները, բազմազան ձևերի հետ միաժամանակ և այն ընդհանրությունը, որ կա նրանց հորինվածքներում: Հայ ճարտարապետության IV -VI դդ. հետաքրքրական և արժեքավոր այդ ստեղծագործությունների ինքնատիպության, նրանց ձևերի զարգացման էվոլյուցիայի բացահայտման գործում հատկապես կարևոր դեր և նշանակություն ունի Ամարասի Գրիգորիսի դամբարանը, որպես այս տիպի որոշակի թվագրված և ամենալավ պահպանված հուշարձանը:

⁶⁹ Բ.Առաքելյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 137:

⁷⁰ Փավստոս Բուզանդ, *Պատմություն հայոց*, էջ 192:

⁷¹ «Ակնարկ հայ ճարտարապետության պատմության» երևան, 1964, էջ 90:

⁷² Ժ.Դ.Խաչատրյան. Դիակիզումը Հայաստանում (մ.թ.ա. II - մ.թ. III դդ.) (ՀՍՍՀ ԳԱ «Լրաբեր», 1975, N 2):

⁷³ Թ.Թորանյան, *Նյութեր...*, հ. 1, էջ 222:

⁷⁴ Գ.Տիրացյան, *Փարաքարի աշտարակաձև դամբարանը և նման հուշարձաններ Հայաստանում և Առաքավոր Ասիայում*, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 1970, N 1:

ԳԼՈՒԽ 3 ՈԹԵՐՈՐԴ

ՇԻՆԱՐԱՐԱԿԱՆ ՏԵԽՆԻԿԱՆ ԵՎ ԿԱՌՈՒՑՈՂԱԿԱՆ
ԳՈՐԾԸ ՎԱՂ ՄԻՋՆԱԴԱՐՈՒՄ

IV - V ԴԱՐԵՐ

Հայաստանում III դ. վերջում և IV դ. սկզբում ֆեոդալիզմի կազմավորումը և 301թ. քրիստոնեության ընդունումը հանգեցրին երկրի մշակույթի և արվեստի զարգացման էական փոփոխությունների, որոնց մեջ առաջատար բնագավառը ճարտարապետությունն էր: Առաջին հերթին պաշտամունքային նոր տիպի բազմաթիվ շենքերի կառուցման անհրաժեշտությունը խթան ծառայեց մշակելու շինարարական առավել ռացիոնալ տեխնիկական եղանակներ, որոնք զգալի արագացրին մոնումենտալ շինությունների կառուցումը:

* * *

Ինչպես նախորդ՝ ստրկատիրական դարաշրջանում, մոնումենտալ և մասսայական շինությունների համար հիմնական շինանյութ ծառայում էր բնական քարը, որի մատչելիությունը և հատկությունների բազմազանությունը փայտի և կավի համեմատությամբ խոր անցյալից գրավել էին հայ շինարարների ուշադրությունը: Հայաստանում եղած տարբեր քարատեսակներից նախապատվություն էր տրվում հրաբխային ժայթքման փխրուն նյութերից գոյացած տուֆերին, որոնք տարածված էին մեծ զանգվածներով, տեղ-տեղ 6-12 մ շերտերով, որի շնորհիվ ապահովվում էր զգալի չափեր ունեցող քարաբեկորների հանույթը: Տուֆի ֆիզիկամեխանիկական հատկանիշները բավականաչափ բազմազան են: Նրանք համեմատաբար թեթև

են, ունեն ցածր ջերմա և ծայնահաղորդականություն, ցրտադիմացկուն են, խիստ կայուն հողմնահարման նկատմամբ և լավ կպչուն՝ շաղախի հետ: Քարհանքից նոր հանած տուֆը հեշտ է մշակվում, նրան կարելի է տալ ուղած ձևը, ենթարկել խոր և բարդ նախշազարդման: Պետք է նշել նաև գուներանգների բազմազանությունը (մինչև 47)՝ սպիտակավունից մինչև վառ և սև տոներ, որ էական դեր է խաղացել կառուցվող շինության գույնի ընտրության ժամանակ:

Ավելի քիչ են կիրառվել բազալտները և նրանց մոտիկ հրաբխային ապարները՝ անդեզիտները և անդեզիտո-բազալտները, որոնք, ունենալով ավելի հոծ կառուցվածք, ծանր են և դժվար են ենթարկվում մշակման: Չնչին խոնավանցունակության պատճառով այդ քարերը մեծ մասամբ կիրառվում էին հիմքերի համար և իբրև երեսպատման շինանյութ:

Հիշյալ շրջանում մոնումենտալ կառույցները քարակերտ էին, իսկ քարային մակերեսը բարձրացնում էր նրանց գեղարվեստական արտահայտչականությունը: Չանգվածային շինարարության մեջ օգտագործվում էր քարի մանր՝ ջարդոնը: Քարե բլոկների չափերը տատանվում էին 0,6-0,8 մ բարձրության և 1,4-2,1 մ երկարության սահմաններում: Հանդիպում են նաև զգալիորեն ավելի մեծ քարեր, ինչպես երերույքի (1,0 x 3,1 մ), Քասաղի (1,2 x 3,1) եռանավ բազիլիկաներում և Տեկորի տաճարում, որոնք տեղադրում էին կոնստրուկ-

տիվ առումով պատասխանատու տեղերում՝ բարավորներում, սյուներում, ինչպես նաև պատի շարվածքի ստորին շարքերում:

Արբատաշ քարերի արտաքին մակերեսները ըստ հատիկայնության և կարծրության մշակվում էին համեմատաբար ավելի մաքուր և ողորկ: Տաշվածքի հետքերը կորցնելու նպատակով տուֆ քարերի մակերեսները հղկվում էին այս կամ այն ավելի ծակոտկեն ապարե քարով՝ պարզ շփման միջոցով: Շփման ընթացքում առաջացած քարափոշին լցնում էին հղկվող քարի անցքերի մեջ, որը, չխանգարելով հղկմանը, թույլ էր տալիս շատ ավելի արագ ստանալ հարթ մակերեսը: Տուֆակերտ շատ կառույցների պատերի ներքին մակերեսները մինչև այժմ պահպանում են իրենց հղկվածությունը: Հատուկ ուշադրություն էր հատկացվում պատերի շարվածքում քարերի հավող կողմերի նիստերին: Ինչպես շենքի ճակատներում, այնպես էլ ներսում տաշման և քարաբլոկների շարման ընթացքում եզրերի փշրումը կանխելու համար քարերի նիստերը տաշվում էին 45° անկյան տակ՝ ուղղահայաց կարերում 0,5 սմ խորությամբ, հորիզոնական կարերում՝ 1,0 սմ: Ստեղծվում էին, այսպես կոչված, եզրակոսներ, որոնք ունեին ոչ միայն կոնստրուկտիվ, այլև գեղարվեստական նշանակություն: Երերույքի և Տեկորի հուշարձաններում, դրանք, ընդգծելով շարվածքի շարքերը, ուժեղացնում էին լույս և ստվերի խաղը, որ նպաստում էր պատի մակերևույթի ճարտարապետական արտահայտչականությանը:

Արհեստական նյութերից կիրառվում էր հում աղյուսը, որ տարածված էր կավերով հարուստ հարթավայրերում, հատկապես Արարատյան դաշտավայրում: Նրանից էին շարում ժողովրդական բնակելի տների և տնտեսական շինությունների պատերը: Հայտնի է հում աղյուսի կիրառումը Հայաստանի այդ ժամանակվա մայրաքաղաք Դվինի միջնաբերդի մի քանի պալատական կառույցներում և քաղաքային պարիսպներում: Կարմիր կամ դեղին կավից պատրաստված աղյուսի օգտագործումից էլ կախված էր կառույցի համապա-

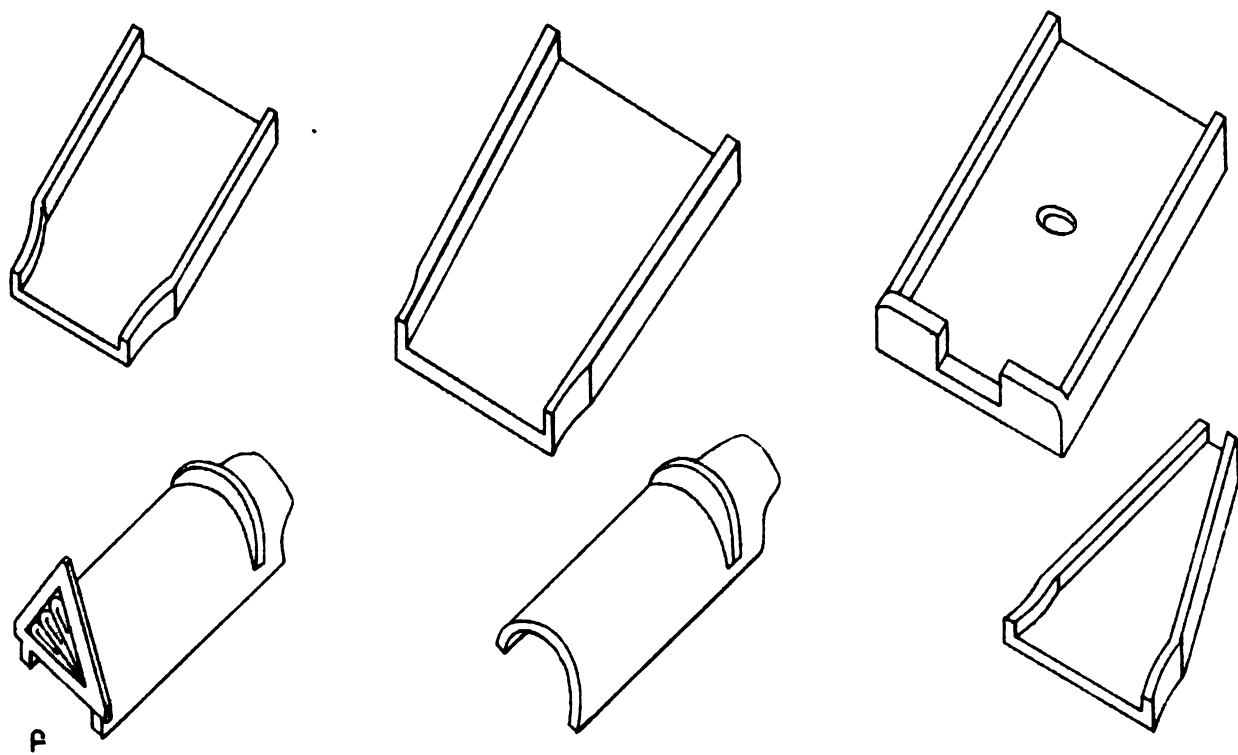
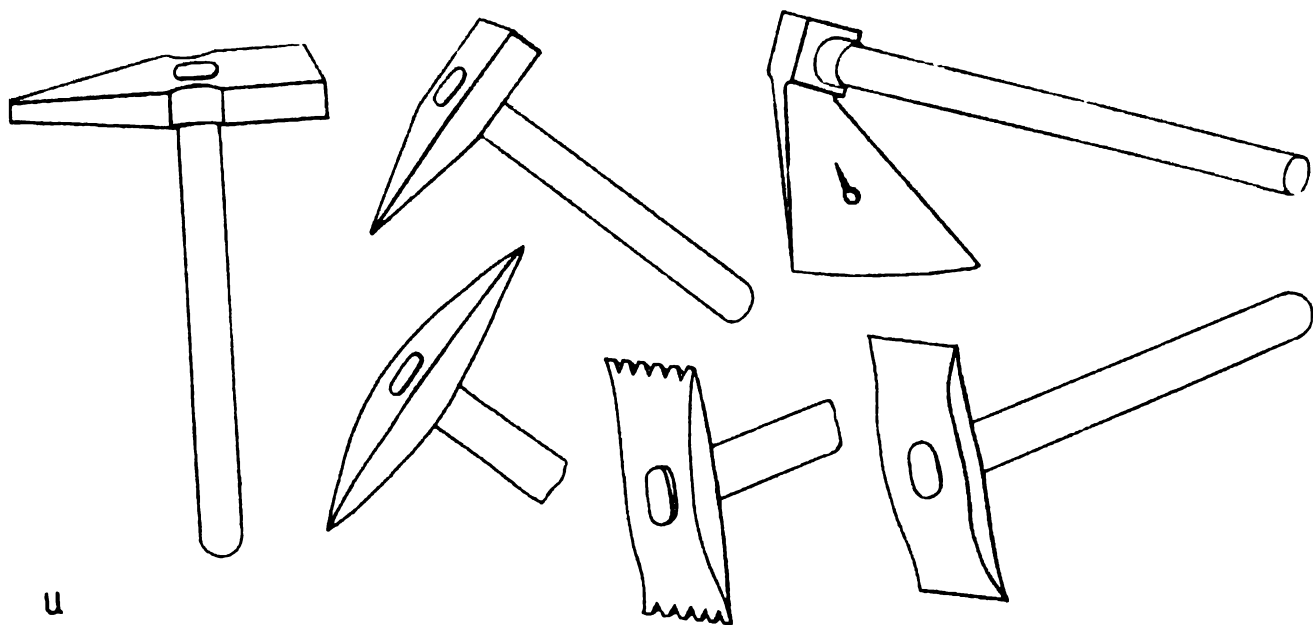
տասխան երանգը: Աղյուսի ձևը հիմնականում քառակուսի է (30 x 30 x 10 սմ, 22 x 22 x 5 սմ), ավելի հազվադեպ՝ ուղղանկյուն (50 x 34 x 16 սմ, 30 x 15 x 10 սմ, 22 x 12 x 6,5 սմ): Լավ տրորված զանգվածի կաղապարումը արվում էր ձեռքով հատուկ շրջանակներում: Հում աղյուսը գործածում էին չորացված վիճակում՝ սկզբում բացօթյա, ստվերի տակ, ապա՝ արևի:

Հազվադեպ էր կիրառվում բրձված աղյուսը, որը ուներ քառակուսի և ուղղանկյուն ձև և որի հնագույն օրինակները (22 x 22 x 5 սմ) հայտնի են Դվինի հուշարձաններից:

Շինարարության մեջ իբրև փայտանյութ օգտագործվում էին հայկական սոճին, եղևնին և Հայաստանում աճող սաղարթավոր ծառատեսակները: Փայտե ծածկեր ունեին վաղ քրիստոնեական շատ միադահլիճ եկեղեցիներ և եռանավ բազիլիկաներ, IV դ., ինչպես նաև քաղաքացիական և հասարակական շինություններ, որոնց ինտերյերներին ձև տալու համար օգտագործվում էին արժեքավոր ծառատեսակներ՝ կաղնի, բոխի, ընկուզենի և այլն:

Հայկական լեռնաշխարհի տարածքում հնագույն ժամանակներից հայտնի մետաղը շինարարության մեջ սահմանափակ չափով էր կիրառվում՝ IV դարից մինչև VI դ. կեսերը: Երկաթե բևեռներով ու պահանգներով էին ամրացվում ամրոցների պարիսպների քարերը (Անի, V դ.), իսկ երկաթի թերթերով ու մեծազուլիս մեխերով՝ բազմաթիվ ամրոցների և բերդերի փայտե դարպասները:

Որպես կապող նյութեր օգտագործում էին կավի, հարդի ու կավի և կրի շաղախներ: Շաղախի ընտրությունը կախված էր շինարարության շրջանում կավի և կրաքարի առկայությունից, պատերի և կապիտալ շինարարության նյութից: Առաջին երկուսը կիրառվում էին հում աղյուսից և մանր քարերի կտորտանքից ու գլաքարերից՝ կառուցվող զանազան շենքերի զանգվածային շինարարության մեջ: Սվաղն արվում էր բուրածեփման միջոցով հարթեցնելով շարվածքի անհարթությունները:



Աղ.35. Շինարարական գործիքներ, կղմինդրների տիպեր

Կրից և ավազից փաղկացած կրաշաղախը օգտագործվում էր մոմումենտալ շենքերում և պաշտպանական շինարարության մեջ ինչպես մաքուր վիճակում, այնպես էլ բետոնի բաղադրության մեջ: Կիրն ստացվում էր կրաքարերի թրծումով, որոնց տարբեր որակն ու հանգման եղանակը որոշում էին նրա ամրությունը: Դատելով պահպանված շինություններից, կիրը բավական բարձր ցուցանիշներով էր օժտված, որ հաստատվում է ճաքերի բացակայությամբ, որոնք հատուկ են ցածրորակ շաղախներին:

Տարբեր ավազներ էին օգտագործվում, կախված կառույցի մոտակայքում նրա առկայությունից և շաղախի պահանջվող որակից: Գերադասելի էր գետային ավազը, որն ավելի զերծ էր տարբեր, այդ թվում՝ օրգանական խառնուրդներից: Ավազի ընտրությունը կախված էր նաև շինարարական քարի տեսակից: Շարվածքին ավելի մեծ համասեռություն տալու համար շինարարները ձգտում էին ստանալ այնպիսի շաղախ, որը խտությամբ և քաշով մոտ է կիրառվող քարին: Բազալտե շարվածքի համար ընտրում էին ծանր ավազ, իսկ տուֆե շարվածքի համար՝ թեթև տեսակի: Երեքուկի բազիլիկայում շաղախում օգտագործում էին պեմզայի ավազը:

Կրի և ավազի տոկոսային հարաբերությունը որոշվում էր ըստ շաղախի կիրառման վայրի: Կառուցվածքային առումով շինության պատասխանատու մասերում այն կազմում էր: 2-3-ի հարաբերությամբ, իսկ առանձին դեպքերում ավելի թանձր էր արվում՝ 1 : 1,5 – 2-ի հարաբերությամբ, որ ավելի մեծ ամրություն էր տալիս շաղախին, բարձրացնում նրա տեխնիկական հատկանիշները:

Կրաշաղախը պատրաստվում էր տարբեր խտության՝ կերպարանվող (պլաստիկ)՝ քարե բլոկների շարվածքի և սվաղի համար, և թանձր բետոնի աշխատանքների համար:

Կրաշաղախի սվաղը արվում էր երկու շերտով, որոնք տարբեր էին բաղադրությամբ: Հիմնաշերտը, որով ծածկում էին շարվածքի

անհարթությունները, պարունակում էր սովորական ավազ, վրաշերտը, որը ավելի բարակ էր, պարունակում էր լավ մաղած մանր ավազ: Մանրավազ կրաշաղախով ծածկում էին սրբատաշ քարերից կազմված մակերեսները:

Ներպատային արանքները լցնելու համար օգտագործվող բետոնը պատի շարվածքի համար ծառայում էր ոչ միայն իբրև լցոն և շաղկապող նյութ, այլև իբրև կոնստրուկցիան կրող, որ իր վրա էր կրում պատի բեռնվածության զգալի մասը: Ուստի այն կազմող տարրերի՝ կրի, ավազի և խճի ու նրանց որակի ընտրությանը հատուկ ուշադրություն էր դարձվում: Վերցվում էր բարձր ամրության կիր, հնարավոր չափով մաքուր ավազ, որի հատիկների չափը նշանակություն չուներ: Խիճը նույնպես տարբեր էր՝ և՛ մանր, և՛ խոշոր, որ սովորաբար ստացվում էր քարե բլոկների մշակումից առաջացած սովորական կտորտանքից՝ «տալաշներից»: Հավանաբար խճի համար ընտրվող քարատեսակին հատուկ ուշադրություն էր դարձվում: Այն նույն ապարից էր, ինչ պատի շարվածքի քարը: Բայց լինում են և բացառություններ, երբ խիճն ընտրվում էր ավելի ծակոտկեն, չեչոտ նյութերից, որոնք ավելի լավ են շաղկապվում կրաշաղախի հետ՝ դառնալով համաձուլյալ զանգված: Այն շրջաններում, որտեղ մյուս ապարների կողքին կա նաև տուֆ, խճաքարի ընտրության համար գերադասվում էր վերջինս:

Շինությունները կառուցվում էին տարբեր գործիքների օգնությամբ, որոնց ձևը կախված էր նրանց նշանակությունից: Գործիքները լավորակ էին, հատկապես աշխատատար քարե գործերի համար, մասնավորապես բազալտների և անդեզիտների մշակման համար նախատեսվածները: Այդ գործիքները պատրաստվում էին պողպատից, ուստի հայկական աղբյուրներից հայտնի են «պողովատիկ» անվամբ:

Քարհանքում աշխատանքային հիմնական գործիքներն էին նիզը, մուրճը, երկաթե սեպերը

և հատիչները: Քարի տաշման աշխատանքների համար կային բազմապիսի գործիքներ ինչպես մեծ, հավասար մակերևույթներ ստանալու նպատակով, այնպես էլ սրածայր՝ մանրաքանդակային գործերի համար: Այդպիսիք էին պարզ (դարախ) և ատամնավոր (սանդղդարախ) ուրագը, մուրճը (վարիա), միակողմանի և երկկողմանի մուրճիկը՝ քարի ջարդման համար, հատիչը, ատամնամուրճը, հորատը, ինչպես նաև քանոնը, կարկինը, հարթ և սրածայր բզերը (կռիչներ) և այլն: Հիմքերը փորելու և սորուն նյութերի հետ կապված աշխատանքներում կիրառվում էին քլունգներ և երկաթե բահեր՝ երկար կոթով ու սակրածև եռանկյունի բերանով, ինչպես նաև թիածև ուղղանկյուն բերանով: Դատելով քարերի վրա պահպանված տաշվածքի հետքերից, այն դարեր շարունակ կատարվում էր իրենց չափով ստանդարտ գործիքներով, որ վկայում է նրանց ձևերի կայունության մասին:

Հյուսնի և ատաղձագործի գործիքներից հայտնի էին մեծ և փոքր կացինները, տապարը, ձեռքի և ոտքի ուրագը, տարբեր սղոցներ, գայլիկոններ և շաղախ, դուրը, մուրճը և թակը, մամլակը, ճախարակը և այլն:

Թվարկված գործիքներից շատերը հայտնի են հնագիտական աշխատանքների ընթացքում հայտնաբերված նմուշներից, ինչպես նաև շենքերը զարդարող պատկերաքանդակներից և մանրանկարներից: Ինչպես առանձին, այնպես էլ աշխատանքի պրոցեսում ներկայացված գործիքները թույլ են տալիս դատել ոչ միայն նրանց ձևերի, նրանց հետ վարվելու եղանակների, այլև բանողի առավել հարմար դիրքի մասին: Ըստ երևույթին, քարն ավելի հարմար էր տաշել ծնկաչոք, իսկ խիճը՝ պատրաստել ծալապատիկ նստած գետնին:

Պետք է նշել նաև շինարարական աշխատանքների դյուրացման համար գործածված հարմարանքները: Ծանր քարերը փոխադրվում էին հարթ պատգարակներով, իսկ շաղախը և սորուն շինանյութը՝ տաշտ հիշեցնող, խոր հատակ ունեցող պատգարակով: Շաղախները պատրաստվում էին ոչ խոր

արկղներում և թասերում, սորուն նյութերը մաղում էին մազե մաղերով:

Կառուցման ընթացքում շենքի շուրջը պատրաստվում էին ժամանակավոր փայտամածներ, որոնք բարձրացվում էին շինարարության ժամանակ. նրանց վրա տեղավորվում էին արհեստավորները, դրվում շարվածքի համար պատրաստված նյութը: Ոչ մեծ բեռները բարձրացվում էին կիպ կացված տախտակներից պատրաստված սանդուղքներով, որոնց ամրացված փայտիկները նախատեսված էին աշխատանքային քայլի համար. փայտե սանդուղքների թեքությունը չէր անցնում 40°-ից: Ծանր քարերը բարձրացվում էին մազաթելից կամ կանեփից պատրաստված ճոպաններով: Հավանաբար եղել են նաև ավելի բարդ մեխանիզմներ, ինչպես բազմաճախարակ ամբարձիչը, քանի որ այն ժամանակվա հայոց զորքերի պաշարողական մեքենաներում այդ հարմարանքը լայն տարածում էր գտել: Առանց շինարարական մեքենաների անկարելի էր մոնումենտալ հուշարձանների կառուցումը, որոնց վերնամասերում, զգալի բարձրության վրա, տեղադրված են մեկ տոննայից ավելի ծանր քարեր:

Ոչ մեծ կամարների և թաղերի շարվածքը արվում էր նեցուկների օգնությամբ: Մեծաթռիչք քարե ծածկերը հավաքվում էին հոծ կամ վանդակած կամարակալների ու թաղակալների միջոցով: Կամարակալները դրվում էին պատերի կամ պատերի ելուստների վրա հենված գերաններին: Գմբեթները կառուցելիս օգտագործվում էին շեղագերաններով ու հենագերաններով ամրացված փայտամածներ:

* * *

Կառուցողական եղանակների ձևավորման գործում մեծ դեր են ունեցել ոչ միայն շինանյութը, բնակլիմայական պայմանները և արտադրողական ուժերի զարգացման մակարդակը, այլև սերնդից սերունդ փոխանցվող հայ ժողովրդի շինարարական ավանդույթ-

ները: Ուստի, անկախ ճարտարապետների առջև կանգնած խնդիրների բազմազանությունից ու բարդությունից, մշակվել էին միասնական կառուցողական եղանակներ, որոնք գործադրվում էին ինչպես մասսայական, այնպես էլ առանձնահատուկ շինությունների համար: Նրանց բնորոշ հատկանիշները ակնառու են մոնումենտալ շենքերում, որոնք հայ վարպետներին մեծ հնարավորություններ են ընձեռել տեխնիկապես ռացիոնալ, տնտեսապես շահավետ և գեղարվեստորեն արտահայտիչ կառուցողական եղանակների և լուծումների ստեղծման համար:

Հիմքերը սովորաբար արվում էին նույն կամ ավելի ամուր շինանյութից և նույն շաղախից, ինչ պառեք: Հիմքի խորությունը կախված էր գրունտի ամրությունից և նրա ընդունած բեռնվածությունից: Մոնումենտալ շինություններում հիմքի բարձրությունը առնվազն մեկ մետր էր, իսկ ապառաժա գետնի դեպքում կախված էր քարի շերտի խորությունից: Սովորաբար ապառաժը հավասարեցնում էին սանդղավանդների ձևով, որոնց վերնամասի նշագծումը որոշվում էր նրա ստորոտի տարբեր մասերի նշագծումով (Երեբունյքի, Տեկորի, Գառնիի բազիլիկաներ): Շենքի հիմքի լայնությունը փոքր-ինչ ավելի էր հիմնախարիսխի լայնությունից, որ քարե գրունտի և ապառաժա գետնի պայմաններում ապահովում էր շինության կայունությունը: Մեծ մասամբ հիմքը դրվում էր կանոնավոր շարքերով տեղադրված քարի կոպիտ կտորտանքներից: Կան և բացառություններ. այսպես, Քասաղի բազիլիկայում և Էջմիածնի Մայր տաճարի հնագույն շենքում հիմքերը սրբատաշ քարերից են:

Հիմնախարիսխները, ավելի հազվադեպ՝ բարձր ստիլոբատները՝ թեքության վրա դրված աստիճաններով, կառուցվում էին միայն մոնումենտալ շենքերի պարագծային պատերի արտաքին մակերևույթից դուրս: Տեղանքի թեքության և շենքի նշանակության համեմատ, դրանք բաղկացած էին մեկ (Քա-

սաղի միանավ եկեղեցի), երկու (Լեռնակերտ, Ջառջառիս) և երեք (Գառնի, Ջովուհի, Եղվարդի և Քասաղի եռանավ բազիլիկաներ) աստիճաններից: Հազվադեպ, իբրև անցյալ ժամանակների վերապրուկ, խոշոր եռանավ բազիլիկաները դրվում էին բարձր գետնախարիսխների վրա, օրինակ Երեբունյքի գետնախարիսխն ունի վեց, Տեկորինը՝ ինն աստիճան:

Հիմնախարսխի վերին նշագծումը միշտ չէ, որ համապատասխանում էր շենքի հատակի նշագծմանը: Հիմնախարսխի սանդղավանդները, լինելով պատի արտաքին մակերևույթի մի մասը, ավելի բարձր էին հատակից, այդ պատճառով շենքի ներսը փաստորեն ավելի ցածր էր սանդղաքավոր հիմնախարսխից, ասես խրված նրա մեջ: Դռների խոռոչների ստորին նշագծումները նույնպես հիմնականում չէին համապատասխանում հատակների մակերեսին, ուստի դռներն ունենում էին միաստիճան կամ երկաստիճան շենքեր: Հիմնախարիսխների նման կառուցումը բխում էր երկրաշարժային ազդեցությունների նկատմամբ շենքի դիմացկունության ուժեղացման անհրաժեշտությունից: Շենքերի արտաքին մակերևույթների ձևավորումը հիմնախարիսխների միջոցով ոչ միայն փոքրացնում էր պատերի ստորին մասերի վրա ընկնող բեռնվածությունը, այլև ուժեղացնում շինության մոնումենտալության տպավորությունը: Շենքերի առկայությունը ամրապնդում էր պատերի կապերը հիմքերի հետ դռների խոռոչների տեղերում և ապահովում գետնի մակարդակի վրա գտնվող շենքը մթնոլորտային տեղումների ներթափանցումից:

Մասսայական շինությունների հույսերը պատերը դրվում էին կավե շաղախի վրա 1,5-2 սմ կարերով: Պատերի հաստությունը (մոտ մեկ մետր) աղյուսի հաստության բազմապատիկն էր: Շարվածքը արվում էր հերթափոխվող շարքերով՝ պահպանելով կարերի շաղկապումը, որ պահանջում էր կես և քառորդ չափով աղյուսիկների կիրառում: Դվինի պաշտպանական ամրություններում

կավե պարիսպների հաստությունը տատանվում էր 12-15 մ սահմաններում, ինչով պայմանավորված է մեծ չափի աղյուսների շարվածքը՝ պահպանելով կարերի շաղկապումը երկայնակի ու լայնակի ուղղություններով: Կիսաշրջանաձև հատակագծով աշտարակները կառուցվում էին նույնպիսի աղյուսներից, սակայն ոչ թե զուգահեռ, այլ անկյուն կազմելով, որի պատճառով առաջացած արանքները շաղախի համար վերևից ունեին եռանկյունի ձև:

Քարի կտորտանքներից և սալաքարերից կավե շաղախով կանգնեցված պարիսպներն ունեին 1,2-1,4 մ հաստություն: Աղյուսներն շարվում էին 30-35 սմ բարձրությամբ շարքերով: Սկզբում շաղախի վրա դրվում էին պարիսպները պատվարող պատերի քարերը, ապա լցվում էր միջպատային տարածությունը: Քարերը շարվում էին՝ հնարավորին չափ պահպանելով կարերի շաղկապումը: Ստորին շարքերում, որմնախորշերում պարիսպների նիստերին և շինության անկյուններում դրվում էին ավելի խոշոր քարեր: Շաղախը տնտեսելու համար մեծ քարերի արանքները լցվում էին մանր քարերով: Հաջորդ շարքը կառուցվում էր ստորինի շաղախի ամրացումից հետո: Կրաշաղախով ամրացված քարի կտորտանքից պարիսպները ավելի բարակ էին՝ 0,6-ից մինչև 1,2 մ:

Ի տարբերություն զանգվածային կառույցների, պաշտամունքային և քաղաքացիական մոնումենտալ շինությունների կառուցման տեխնիկան նոր ուղղություն ստացավ: Ծածկի կամարաթաղային համակարգի հաստատումը արմատապես փոխեց Հայաստանի հելլենիստական շրջանի ճարտարապետության մեջ պատերի բարձրացման եղանակը:

Լավ տաշված, խոշոր, չոր շարված քարե պատը բլոկային կոնստրուկցիա է, հաշվարկված ծածկերի ակտիվ ուղղահայաց ճնշման և հենարանների պասսիվ հակազդումների հավասարակշռման համար: Այդպիսի պատը իրեն լրիվ արդարացնում էր փայտե ծածկերով բազիլիկ կառույցներում, որ Հայաստանում

տարածում էին ստացել մինչև IV դարը՝ հեթանոսական տաճարների շինարարության մեջ: Խառը կոնստրուկցիայի՝ քարե պատի և փայտե ծածկի անհավասար ամրությունը, փայտանյութի անհարատկությունը և պակասությունը հանգեցրին բազիլիկաներում փայտե ծածկերը քարե ծածկով փոխարինելուն, որ էապես փոփոխեց ոչ միայն պատի կոնստրուկցիան, այլև շենքի հորինվածքը:

Չոր շարված քարե խոշոր բլոկներից պատը ամրության առումով անկատար էր կամարաթաղային համակարգի հորիզոնական ճնշումը պահելու համար: Ծնշման ազդեցությունը զգալիորեն աճում էր այն շենքերում, որոնք գտնվում էին երկրաշարժի առումով անբարեհույս այնպիսի վայրերում, ինչպիսին Հայաստանն էր, և դա աստիճանաբար հանգեցրեց հավաքովի-բլոկային հաստ պատը համաձուլյի փոխարինելուն: Դրանում վճռական դեր խաղաց վերջինիս շահավետությունը: Այն թույլ էր տալիս փոքր չափի քարերի կիրառում, որ 5-6 անգամ հեշտացնում և էժանացնում էր ոչ միայն քարի հանույթը, այլև աշխատանքների կատարումը: Կամարաթաղային ծածկի հորիզոնական ճնշումը, ինչպես նաև սեյսմիկ ցնցումները դիմագրավելու ընդունակ համաձուլյ կառուցվածքում լրիվ ի հայտ եկավ կրաշաղախով շարված քարե պատի յուրահատկությունը:

IV դ. շինարարության մեջ շարունակվում էր նաև արդեն փոքր-ինչ փոփոխություն կրած չոր խոշոր բլոկներից շարվածքը: Պատերը շարվում էին նաև արդեն խոշոր տուֆաքարերից, որ բազալտից ավելի խոնավանցունակ ապար էր: Բլոկների ետևի մասը մեծ մասամբ կոպիտ շրջատաշվում էր և քարե շարվածքի ամրացման համար կիրառում էին ոչ թե մետաղյա կապեր, այլ շաղկապող կրաբետոնային շաղախ՝ այն լցնելով բլոկների արանքը:

Որպեսզի պատը համաձուլյ լիներ աստիճանաբար մեծացվում էր ներպատային քարաբետոնի զանգվածը և բարելավվում որակը, որ հանգեցնում էր նաև պատի հաստու-

թյան նվազման: IV դ. այն ուներ 1,4-1,2 մ հաստություն, իսկ VI դ. կեսին արդեն տատանվում էր 1,1-1 մ սահմաններում: Այդ պատճառով էլ քարաբետոնը IV դ. գրավում էր պատի 1/8-1/7 մասը, V դ. - VI դ. սկզբում արդեն կազմում էր պատի մեկ երրորդը, իսկ ավելի ուշ՝ էլ ավելին: Պատի քարաբետոնե միջուկի մեծացումը տեղի էր ունենում քարե բլուկների հաստության նվազեցման հաշվին: Նրանց երկրաչափորեն կանոնավոր ձևերը պահպանվում էին միայն երեսից, որ սրբատաշ էր, մինչդեռ հետևի մասից շրջատաշվում էր կոպիտ կերպով՝ ստանալով հատած բուրգի տեսք՝ խորդուբորդ մակերեսով, որ ուղղված էր դեպի շարվածքի ներսը: Փոխվում էր նաև քարերի հպման ձևը: Լայն շարվածքը և կողմնային նիստերը, որոնք նախատեսված էին բլուկների չոր շարվածքում կիպ հպման համար, աստիճանաբար նեղացվում էին՝ վերածվելով նեղ եզրաշերտերի: Այդ ամենը հանգեցնում էր նյութական ծախսերի կրճատման և քարե բեկորների հանույթի, փոխադրման, մշակման և տեղադրման դյուրացման: Շինարարական աշխատանքների հարմարության և արագության նպատակով սովորական շարվածքի քարերի քաշն ու չափերը նախատեսվում էին մեկ բանվորի ֆիզիկական ուժի համար:

Տեղադրման համար նախատեսված բլուկները մակերեսի մշակումից հետո շրջատաշվում էին պարագծով ուղիղ անկյան տակ և տեղադրվում էին պատի երկու պատվարող կողմերից, միաժամանակ ծառայելով որպես պատի երեսպատում, որպես ներպատային քարաբետոնի կաղապար և պատի վրա ընկնող բեռնվածությունն ընդունող կոնստրուկցիա: Քարերը հարմարեցվում էին խնամքով, բացառելով անհավասար նստվածքի և ճաքերի առաջացման հնարավորությունը: Բլուկները տեղադրվում էին չոր, որի շնորհիվ պատի մակերևույթը ստացվում էր հարթ, բարակ կարագծերով, որ պայմանավորված էր նաև գեղագիտական նկատառումներով: Պատի արտաքին մակերեսին հնարավոր ջրահոսքերը կանխելու համար

կարերը ներսից ծեփվում էին պինդ շաղախով: Այնուհետև դեպի ներս լցնում էին հեղուկ կրաշաղախ, որի մեջ սուզելով տեղադրում էին տարբեր մեծության քարի կտորտանք: Շաղախի կարծրանալուց հետո նույն հետևողականությամբ դնում էին հաջորդ շարքը: Քարաբետոնի նման պատրաստումը կրճատում էր աշխատանքների ծավալը, քանի որ վերանում էր շաղախի հետ նախապես խիճ խառնելու և շաղախը տոփանելով ամրացնելու անհրաժեշտությունը: Բացառվում էր նաև քարաբետոնում փուչ տեղերի գոյացման հնարավորությունը, որը նրա կազմը առավելագույնս համաձույլ էր դարձնում:

Հատուկ ուշադրություն էր դարձվում ուղղահայաց կարերի շաղկապմանը և քարերի դրսի մակերևույթին հպվող կողմերի տաշակցման ճշգրտությանը: Դա արվում էր չափազանց խնամքով, հատկապես սեպածև պարակալներում, կամարներում և թաղերում, որոնց կարերը մինչև այսօր էլ, շատ հարյուրամյակներ անց, տեղ-տեղ լրիվ աննկատելի են և տարբերվում են միայն հարևան քարերի տարբեր գունավորման պատճառով: Թ.Թորամանյանը դա բացատրում է նրանով, որ բացի քարերը միմյանց հետ շփելուց կարերի տեղերը լրացուցիչ սղոցվում էին:

Ներքին կառուցվածքի փոփոխությունը չէր արտացոլվում պատի արտաքին տեսքի վրա: Նուրբ անշաղախ կարերի շնորհիվ պահպանվում էր այն գեղարվեստական կերպարը, որ հար և նման էր Հայաստանի անտիկ շրջանի չոր բլուկներից շարված կառույցներին:

Շարվածքի ստորին շարքերը, որպես կանոն, ավելի մեծ քարերից էին, քան վերին շարքերը: Դա ոչ միայն հեշտացնում էր պատի կառուցումը և ապահովում նրա ստորին մասի լավագույն պաշտպանությունը հնարավոր մեխանիկական վնասվածքներից, այլև բարձրացնում նրա սեյսմակայունությունը:

Առանձին կանգնած նեցուկները ունեին փայտե, քարե սյուների և մույթերի տեսք: Փայտե սյուները, որոնք ծառայում էին որպես

ծածկերի հենարաններ, հիմնականում կիրառվում էին մասսայական շինարարության բազմապիսի շենքերում: Նույն կոնստրուկտիվ նշանակությունն ունեին նաև պաշտամունքային և քաղաքացիական շինություններում սահմանափակ կիրառում գտած կլոր և ութանիստ քարե սյուները՝ ինքնատիպ խոյակներով և տրամատված խարիսխներով: Երերույքի բազիլիկայում արտաքին սրահների սյունաբները, ամենաշատը 70 սմ տրամագծով և 3 մ բարձրությամբ, բաղկացած էին երկու-երեք մասից, իսկ ոչ այնքան կոնստրուկտիվ, որքան դեկորատիվ նշանակություն ունեցող շքամուտքերի կիսասյուները, 40 սմ տրամագծով և 1,8 մ բարձրությամբ, արված էին միակտուր քարից: Նման կառուցվածք ունեին Դվինում կաթողիկոսի պալատի շքասրահի սյուները: Նրանց տրամատված խարիսխները և խոյակները (երկարությունը 1,97 մ) բաղկացած էին մեկ, իսկ սյունաբները՝ (76-78 սմ տրամագծով և 3,0 մ բարձրությամբ) երեք քարերից:

Շինությունները կամարաթաղային համակարգով ծածկելու դեպքում ազատ կանգնած հենարանները նախատեսվում էին նաև հորիզոնական ճնշման համար, որն առաջանում էր թաղածածկերի ներգործությամբ: Դա հանգեցնում էր ոչ միայն նրբագեղ սյուները հաստ և գետնահար սյուներով փոխարինելուն, այլև՝ նրանց համաձուլյ կառուցմանը, ինչպես պատերի դեպքում:

Քարակերտ և քարաբետոնե լիցքով հենասյուները ունեն կոնստրուկտիվ և գեղարվեստական տեսակետից առավել ընդունելի՝ հատակագծում ուղղանկյուն ելուստավոր ձև: Ելուստները հենասյուներին տալիս են կոշտություն, որոշ չափով ապահովելով նրանց սեյսմակայունությունը, առանց կոնստրուկտիվ բարդացումների՝ թույլ տալով փոփոխել նավերի կամարածածկերը պահող կամարահիմքերի տեղադրությունը: Այդպիսի հենասյուները լայնորեն կիրառվել են IV - V դդ. այնպիսի եռանավ կամարակապ-բազիլիկ կառույցներում, ինչպիսիք են Եղվարդը,

Աշտարակի Ծիրանավորը և այլն: Ի տարբերություն դրանց, Դվինի V դ. խոշորագույն տաճարում հենասյուներին տրված է խաչածև հատակագիծ, որը կիրառվում էր նաև գմբեթավոր բազիլիկաներում, օրինակ, Տեկորում և Էջմիածնի Մայր տաճարի V դ. խաչագմբեթային շենքում:

Որմնախորշերի ծածկերը իրականացվում էին արխիտրավների և կամարների ձևով: Այս կամ այն տիպի ընտրությունը որոշվում էր շենքի նշանակությամբ, նրա ճարտարապետագեղարվեստական առանձնահատկություններով:

Մասսայական շինարարության մեջ արխիտրավները փայտից էին, ավելի հազվադեպ՝ քարից: Թռիչքները 1-1,2 մետր էին, երբեմն՝ ավելի: Կամարակապ ծածկերը նույն նյութից էին, ինչ պատերը: Խստիվ պահպանվում էր կարերի շաղկապումը ըստ կամարների հաստության և խորության:

Պատի շարվածքի տեխնիկայի կատարելագործումը հանգեցնում էր քարե կվադրերով կառուցված կապիտալ շինությունների ծածկի որմնախորշերի կոնստրուկցիայի փոփոխության: Սահմանափակելով մեծաթռիչք բարավորներ ունենալու հնարավորությունը, արխիտրավային տիպը անկատար էր կառուցվածքային առումով, քանի որ նույնիսկ աննշան թռիչքի դեպքում քարաբեկորը և նրա ծանրությունը մեծ էր ստացվում, որ բարդացնում էր նրա հանույթը, մշակումը, փոխադրումը և տեղադրումը: Այսպես, Քասաղի և Եղվարդի բազիլիկաների դռների արխիտրավների հաստությունը կազմում է ծածկվող թռիչքի առնվազն կեսը, իսկ Տեկորի հյուսիսային դռան արխիտրավինը՝ ավելի մեծ: Այն հավասար է եզիպտական եռանկյան մեծ էջին, կառուցված ծածկվող որմնախորշի կեսի վրա:

Հայ ճարտարապետների ձգտումը՝ ամրացնելու քարակերտ արխիտրավի կոնստրուկցիան, հանգեցրեց ոչ միայն նրա զանազան տարբերակների մշակման, այլև կամարաղեղների ներդրման: Երերույքի

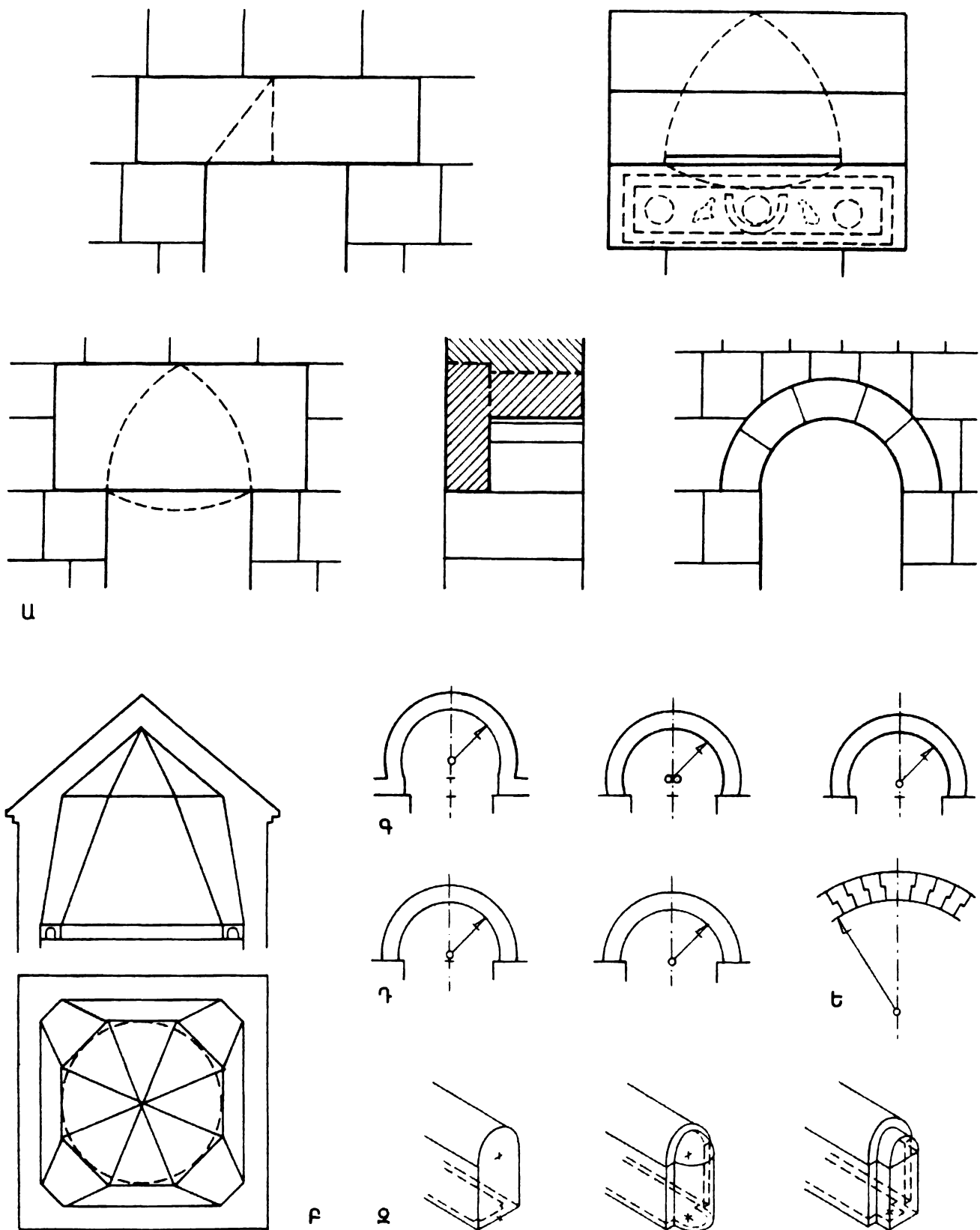
բազիլիկայում հյուսիսային և արևմտյան մուտքերի արխիտրավները բաղկացած են երեք քարից, որոնցից կոնստրուկտիվ նշանակություն ունեն վերին երկուսը՝ ստորինից անջատված լինելով բեռնաթափող ճեղքով: Վերին քարերի համար հենարան ծառայող ստորին քարը կատարում է նաև դեկորատիվ դեր:

Արխիտրավների բերված տարբերակները, լինելով աշխատատար և անկատար կոնստրուկտիվ առումով, մեծ տարածում չստացան, որն էլ որոշեց արխիտրավի և թաղի (կամարի) համատեղ կիրառման եղանակ մշակելու անհրաժեշտությունը: Քասաղի, Տեկորի և Երեբունյի բազիլիկաներում արխիտրավները կատարում են կոնստրուկտիվ դեր, իսկ կամարները՝ դեկորատիվ-գեղարվեստական: Կամարն ակտիվորեն չի մասնակցում պատի աշխատանքին, ուստի նրա կապը պատի հետ աննշան է, այն անհրաժեշտ է բացառապես կայունության համար: Շուտով կամարն սկսեցին օգտագործել նաև իբրև պատի աշխատող կոնստրուկցիա: Ոչ մեծ թռիչքների դեպքում որմնախորշը դրսից ծածկում էին սովորական արխիտրավով, որը գրավում էր պատի հաստության առնվազն մեկ երրորդը, իսկ ներսից՝ կիսաշրջանաձև կամարով, որն ընդունում էր որմնախորշի վրա ընկնող բեռնվածության հիմնական մասը: Եղվարդի հարավային դռան խորշի արխիտրավը գոտևորված է կամարով, որն ընդունում է իր վրա իջնող պատի ծանրությունը, ուստի նա փաստորեն չի աշխատում և հիմնականում պետք է միայն մուտքի խռոչի վերնամասին ուղղանկյուն ձև տալու համար:

Կամարային ծածկը (բարավորը), արխիտրավի համեմատ իր կոնստրուկտիվ առավելությունների շնորհիվ, այսինքն ոչ մեծ քարերով ծածկելով մեծ թռիչքները, հեշտ իրագործելի էր և գեղարվեստորեն արտահայտիչ ու, հավանաբար, տարածում է գտել համաձուլյալ շարվածքի ներմուծման հետ միաժամանակ: Սկզբում կամարները

պայտածն էին, ապա հետզհետե դարձան կիսաշրջանաձև: Հանդիպում են թռիչքներ 60-70 սմ մինչև 5 մ և ավելի լայն: Կորածն շարվող քարերի չափերը սկզբում միանման էին, մեծությամբ մոտ կամարի հաստությանը (Տեկոր, Երեբունյե), ապա, նյութի տնտեսման և աշխատանքների ծավալի կրճատման նպատակով, ավելի ու ավելի մեծացվեցին: Այդ պատճառով քարասեպերը ստանում էին կորացված քառակող տեսք, ասես ակնառու կերպով ցուցադրելով կոնստրուկցիայի լարումը (Երեբունյեի բազիլիկայի արևմտյան շքամուտք): Ամենաշատը հինգ քարից բաղկացած փոքրաթռիչք կամարները հավաքվում էին առանց կամարակալների: Սեպերի թիվը կենտ էր, սակայն հանդիպում են նաև զույգ թվով, ինչպես Տեկորի հարավային մուտքի կամարում: Կարերն ուղիղ են, ուղղահայաց՝ կազմված աղեղին: Երբեմն լինում են նաև քարերի աստիճանաձև միացումներ, ինչպես Տեկորի ենթագմբեթային մեծ կամարներում՝ կանխելու համար սեպերի պոկվելը երկրաշարժի ժամանակ կարերի հեռանալու դեպքում: Ինչպես պատերում, կամարասեպերը չոր էին շարվում, եզրամասերը խնամքով տաշվում էին, որ թույլ էր տալիս կամարին, պորտաքարի տեղադրումից անմիջապես հետո, առանց սպասելու շաղախի և շինարարական նստվածքի բռնելուն, ընդունելու պատի բեռնվածությունը:

IV - V դդ. կամարները միագոտի էին, լայնությամբ հավասար պատի հաստությանը: Այդպիսի, հատկապես մեծաթռիչ, կամարները ոչ միայն չունեին բավարար գեղարվեստական արտահայտչականություն, այլև տնտեսապես քիչ էին արդարացված, քանի որ կամարակալների միջոցով նրանց կառուցումը պահանջում էր փայտանյութ, որ սուղ էր. կային նաև դրանց իրականացման տեխնիկական դժվարություններ: Ուստի շուրջ VI դ. կեսին մեծաթռիչք կամարները հաստ պատերի մեջ անգամ կազմվում էին երկու գոտուց: Որմնախոռոչը եզերող ներքին գոտին բարակ էր պատի հաստությունից և նրա երեսի մակերևույթից փոքր-



Աղ.36. Քարային կոնստրուկցիաներ ա) մուտքերի բարավորների ձևերը, բ) Տեկորի տաճարի զմբեթը, գ,դ,ե) կամարների ձևերը, զ) թաղեր և արսիղներ

ինչ հետ էր շարվում: Երկրորդ շարքը տեղադրվում էր առաջինը՝ ծառայեցնելով որպես կամարակալ, բայց արդեն պատի լրիվ հաստությամբ, այնպես որ նրա դիմային մասերը պատի մակերևույթի հետ ծուլվում էին իբրև մի հարթություն: Երկրորդ կամարագոտու ներքին տարածությունը լցվում էր քարաբետոնով, որով կոնստրուկցիան նույնքան համաձույլ էր դառնում, ինչպես պատերում: Կամարահամակարգում երկու գոտու կիրառումը ոչ միայն ուժեղացնում էր կոնստրուկցիան, այլև հեշտացնում աշխատանքային պրոցեսը, կրճատում շինարարության ժամկետները, նյութի և աշխատուժի ծախսերը: Այն ուներ նաև գեղարվեստական նշանակություն, նպաստելով պատի մակերևույթի աշխուժացմանը:

Տարբեր տիպերի արխիտրավների և կամարների զուգակցումը դեկորատիվ բազմազան ձևերի հետ մեծ հնարավորություններ էր ընձեռնում ստեղծելու կառույցներին ազգային առանձնահատկություններ տվող գեղարվեստորեն արտահայտիչ կոնստրուկտիվ մանրամասներ:

Շենքերի ծածկերը արվում էին փայտից և քարից: Մասսայական շինարարության մեջ կիրառվում էին փայտաշեն կտուրներ՝ կազմված գերաններից, ծողերից, կոճղերից կամ եղեգներից, վերևից ծեփված կավահողային ամուր շերտով:

Ավելի բարդ են վրանածն փայտյա ծածկերը՝ աստիճանածն գերանազմբեթները: Հնում մեկսենյականոց բնակարանի համար մշակված, այսպես կոչված, հազարաշենը, կիրառվել է նաև IV դ. – VI դ. կեսի մոնումենտալ քաղաքացիական շենքերում, ինչպիսիք են Դվինի արքայական պալատի գահասրահը և կաթողիկոսարանի շքասրահը: Երկու դեպքում էլ ծածկերն ունեն մի շարքով տեղադրված երեք քառակուսի վրանածածկեր, որոնց պահում էին ազատ կանգնած սյուները: Վրանածածկերը կազմված էին մեկմեկու վրա հորիզոնական դրված կարկառված ծայրերով հեծաններից, որոնք կազմում էին հատած բուրգ՝ գագաթում բացվող երդիկով: Կրող

հեծանները տեղադրվում էին խոյակների վերին հարթություններում արված ակոսավոր փորվածքներում: Փորվածքները պահպանում էին հեծանները սյուների վրայից սահել-ընկնելուց և միաժամանակ թույլ էին տալիս նրանց տեղափոխում երկայնքով, որ զգալի չափով պահում էր շենքը երկրաշարժային ցնցումների ժամանակ փլվելուց:

Շենքերի աղյուսե և քարե ծածկերը, որպես կանոն, թաղածն էին: Հում աղյուսե թաղերով ծածկվում էին միջանցքները և մանր սենյակները պաշտպանական կառույցներում: Թաղերի թռիչքները 1,2-ից մինչև 2,5-3 մ էր, հաստությունը՝ 1-2 աղյուսի չափով, շրջագիծը՝ կիսաշրջանաձև: Քարի կուպիտ ջարդոնից կազմված թաղերը կառուցվում էին կրաշաղախով, մեկ քարաշարքի հաստությամբ, մոտավորապես չորսուածն: Մեծ երկարության դեպքում թաղերն ուժեղացվում էին կապող կամարներով:

Վաղ քրիստոնեական եկեղեցիների փայտե ծածկերին փոխարինող սրբատաշ քարե թաղերը նույնքան խնամքով էին արվում, ինչ համանման կամարները: Շարվածքը չոր էր, հորիզոնական շարքերով տեղադրված համեմատաբար ոչ մեծ, հավասարաչափ քարերից՝ 35-40 սմ չափով: Քարերի հպման տեղերում նիստի լայնությունը 8-10 սմ էր, որ լրիվ բավարար էր թաղերի ամրության համար, որոնք մինչև 5 մ թռիչքների դեպքում չէին պահանջում ամրապնդում կապող կամարներով: Նրանց կառուցումը պարտադիր չէր նույնիսկ շատ երկար թաղերի համար, քանի որ լայնակի կարերի հերթագայությունը քարերը շաղկապում է իբրև մի ամբողջություն և ապահովում թաղի աշխատանքը ոչ թե առանձին կամարակապ հատվածներով, այլ ամբողջ մակերևույթով: Թաղակիր կամարների անհրաժեշտությունը բխում էր գեղարվեստական և հակասեյսմիկ պահանջներից, ինչպես նաև շինարարական աշխատանքների կատարման զուտ արտադրական պրոցեսից, քանի որ փայտամածի համար անտառանյութի տնտեսման նպատակով թաղերը շարվում էին

հատվածից հատված, որոնց երկարությունը կախված էր թաղի թռիչքից: Ոչ մեծ թռիչք ունեցող թաղերի երկարությունը չէր անցնում թռիչքի եռակի մեծությունից, մեծաթռիչք թաղերում այդ հարաբերությունը զգալիորեն նվազում էր: Թաղերն ավարտվում էին տարբեր կերպ. ուղիղ պատով, նրան հարող ենթաթաղային կամարով, կամարախորշով և կիսաշրջանաձև արսիդով, որոնք լրացուցիչ խստություն էին տալիս շինությանը:

Ավագ խորանները իրենց կառուցվածքով և կառուցման եղանակով նման են թաղերին: Դիմային մակերևույթի քարերի չափերը 35-40 սմ են, հաստությունը՝ 15-20 սմ: Նիստերը շրջատաշվում էին քարի ողջ պարագծով՝ 8-10 սմ խորությամբ և կազմվող կորին ուղղահայաց ուղղությամբ: Կարերը արվում էին խնամքով: Շարվածքը արվում էր հորիզոնական շարքերով, որ հնարավորություն էր տալիս օգտվելու թեթևացված տիպի պահող փայտամածներից:

Կոնաձև առագաստները՝ տրոմպները, որոնք անցման դեր էին կատարում ենթագմբեթային քառակուսուց դեպի ութանիստ գմբեթի հիմքը, ունեցել են զարգացման որոշակի փուլեր: Այդ կառուցվածքի համար ակներևորեն նախատիպ են ծառայել մի քարով արված ոչ մեծ կիսակոները, որոնցից հնագույնը, պետք է ենթադրել, Երերույքի բազիլիկայի արևմտյան շքամուտքի քիվերի կողմնային ելուստների կողքերի քարերն են, կրկնված նաև Տեկորի գմբեթում: Հետագայում, տրոմպների չափերի մեծացման հետ, այդ քարերը շարվում էին շաբլոն սալերից, որոնք հովհարաձև տարածվում էին կիսակոնի զագաթից, իսկ վերջինս էլ կոնստրուկտիվ նկատառումներով մեկ բլոկից էր պատրաստվում:

Մոնումենտալ շենքերի պսակումը գմբեթով հայ ճարտարապետության պատմության մեջ ներմուծված երևույթ չէր: Իրենց ծագումով գմբեթի կոնստրուկտիվ և գեղարվեստական ձևերը սերտ կապված էին ժողովրդական բնակարանի վրանաձև փայտե ծածկի (հազարաշենի) հետ: Բացառված չէ վերջինիս

առանձնահատկությունների օգտագործման հնարավորությունը էջմիածնի V դ.՝ հետագայում քարով փոխարինված փայտե ծածկում: Վրանի սկզբունքով է կառուցված նաև Տեկորի տաճարի հնագույն քարե գմբեթը (փլվել է 1912թ.), որի հատկանիշները պահպանվել են Թ.Թորամանյանի կողմից ժամանակին դրանց հետազոտման շնորհիվ: Անկյունները ծածկող ոչ մեծ տրոմպների օգնությամբ ենթագմբեթային քառակուսին վերածվել է անհավասարակողմ ութանկյան, որը լայն նիստերի աստիճանական նեղացումով և նեղերի ընդլայնումով հասցվել է վրանածածկ հավասարակողմ ութանկյան: Վրանածածկի ճնշումը մեկուսացնելու և գմբեթի կայունությունը ապահովելու համար դրսից նախատեսված էին անկյուններից հառնող հոծ ծավալներ, որոնք նրա ուղղահայաց մասին տալիս էին ծանր խորանարդի տեսք:

Տեկորի գմբեթի ձևերը կոնստրուկտիվ և ճարտարապետական անկատարության, ուղղանկյուն բարձր հիմքի և շատ փոքր թմբուկի պատճառով տարածում չստացան: Ինչպես ցույց են տալիս հետագա շինությունները, ճարտարապետների ջանքերն ուղղված էին ոչ միայն կատարելագործելու և պարզեցնելու շինարարական պրոցեսն ու կառուցվածքը, այլև բարելավելու գմբեթի գեղարվեստական արժանիքները:

Տանիքային ծածկերը արվում էին դարմանախառն կավից և կղմինդրից. առաջինները զանգվածային շինությունների և քաղաքացիական շենքերի տափակ կտուրների, երկրորդները՝ հիմնականում պաշտամունքային կառույցների թեք տանիքների համար:

Կավե կղմինդրը հիմնական ստորին շարքի համար արվում էր տափակ, իսկ նրանց հպման տեղերը ծածկելու համար՝ փորակավոր: Տափակ կղմինդրը, կախված տարբեր տանիքների համար կիրառումից, լինում էր ուղղանկյունաձև, սեղանաձև և եռանկյունաձև՝ երկար կողմերում բարձրացող եզրերով: Այն դրվում էր հորիզոնական շարքերով այն հաշվով, որ վերին շարքը կիպ ծածկում էր

ստորին վերին եզրը: Փորակավոր կղմինդոր կիսագլանաձև էր՝ նեղացող վերին ծայրով, որի կողքին կար օղակաձև ոչ մեծ բարձրություն, որ նեցուկ էր ծառայում նույն ձևի վերին կղմինդրի համար: Գակատներից դուրս եկող ցցամասերը ավարտվում էին քանդակազարդ եռանկյուն ելուստներով: Թաղե ծածկերի դեպքում կղմինդրները տեղադրվում էին կրաշաղախի վրա, իսկ փայտե ծածկերի դեպքում դրանք երկաթե գամերով ամրացվում էին փայտամածին: Գամերի համար նախատեսված էին հատուկ անցքեր: Կղմինդրի երկարությունը հասնում էր 40 սմ, հաստությունը՝ 1,5-2 սմ, տափակ կղմինդրի լայնությունը՝ 25-30 սմ, փորակավորի տրամագիծը՝ 15-18 սմ:

Հայաստանի պայմաններում շինությունների սեյսմակայունության հարցերը առաջնահերթ էին: Շենքի կոնստրուկտիվ համակարգը պետք է բավականաչափ ճկուն լիներ ստորերկրյա ցնցումն ընդունելուց հետո իր ամբողջականությունը պահպանելու համար: Հակասեյսմիկ միջոցների մշակումը հանգեցրեց ոչ միայն շինարարական տեխնիկայի զարգացման մակարդակին համապատասխանող նոր, կատարելագործված կոնստրուկտիվ ձևերի ու համակարգերի, այլ շինության ճարտարապետական կերպարի որոշակի կերպափոխման՝ ըստ դարաշրջանի գեղագիտական հայացքների: Վերը նշվեցին շինությունների սեյսմակայունությունը բարձրացնող մի քանի կոնստրուկտիվ եղանակներ: Պետք է հիշատակել նաև մյուս, ոչ պակաս կարևոր ձեռնարկումները այդ ուղղությամբ:

Ժողովրդական բնակելի տներում ավելի ճկուն կառուցվածքի համար ներքին հենասյուները, որոնց վրա ընկնում է ծանր ծածկի ողջ ճնշումը, ոչ թե քարից էին, այլ փայտից: Ազատ հավելով քարե բարձին և նրանց վրա հենվող գերաններին, փայտե սյուները ծայրամասերում կատարում էին հողակապերով առանցքի դեր: Ստորերկրյա հարվածների դեպքում փայտե սյուները չէին ավերվում քարե սյուների նման, այլ շեղվում

էին իրենց սկզբնական վիճակից և վերադառնում ելման վիճակի, առանց վնաս հասցնելու շենքի ամբողջությանը: Հողակապային միացության բացակայության դեպքում ճկուն կոնստրուկտիվ համակարգը վերածվում էր կոշտի, որն ի վիճակի չէր դիմակայելու ցնցման ավերիչ ներգործությանը: Ահա այդ պատճառով էլ ժողովրդական բնակարաններում գործադրվում էին ոչ թե քարե, այլ փայտե սյուներ:

Այդ հարցը ավելի բարդ էր լուծվում քարե ծածկ ունեցող շինություններում: Վերջինիս արմատավորումը ոչ հարատև փայտե ծածկի փոխարեն զգալիորեն նվազեցնում էր շինությունների սեյսմակայունությունը: Ուստի գտնվել էր շինությունների կրող և բեռնվածություն առաջացնող մասերի այնպիսի փոխհարաբերություն, որը թույլ էր տալիս առանց ամրության արտակարգ պաշարների ստանալ ներդաշնակ ձևեր: Հատակագծային և ծավալատարածական լուծումները որոշվում էին այնպիսի ներքին կոնստրուկտիվ կառուցամասերով, որոնք հիմնական լարումները (ուղղահայաց բեռնվածությունները, ծածկերի ճնշումները, լարումները երկրաշարժային ազդեցությամբ) հաղորդում են ոչ թե ազատ կանգնած հենարաններին, այլ պատերի և ծածկերի երկայնքով, որի շնորհիվ հայկական կառույցները կարիք չունեին մետաղյա կապերի և հատուկ կոնսոլիդատների:

Մեծ ուշադրություն էր հատկացվում առհասարակ շենքի զանգվածի ծանրության կենտրոնին, քանի որ այն որքան ներքև է գտնվում, այնքան ավելի լավ է շինությունը դիմագրավում երկրաշարժային ցնցումները: Ուստի ընդունվում էին շենքի գետնահար համամասներ, թեթևացվում էր վերին մասերի ծանրությունը՝ ծածկերում և տանիքի ու թաղի արանքում շաղախի համար ավելի թեթև նյութեր օգտագործելու միջոցով (ավելի ուշ այդտեղ շաղախի մեջ դրվում էին կճուճներ), կառուցվում փակ ենթատանիքային սենյակներ:

Պատերի սեյսմակայունությունը ապահով-

վում էր նրանց ներքին շարքերում խոշոր քարաբեկորների, բարձրագույն ներպատային քարաբետոնի կիրառումով, իսկ վերին մասերում՝ թեթևացած քիվագոտիով: Գործադրվում էին նաև հակասեյսմիկ գոտիներ: Տեկորի բազիլիկայում դրանք արված են փայտե կապերի տեսքով, կառուցված համահավասար պատերի ներքին մակերեսի հետ երեք մակարդակներով, որոնցից երկուսը գտնվում են հիմնական կամարածածկերի կրունկների բարձրության վրա, որի շնորհիվ մարում է այդ մասերում վտանգավոր՝ կամարների ճնշումների լարվածությունը:

Հակասեյսմիկ նկատառումներից է բխում խոշոր կառույցներում նրանց առանձին օղակները կազմող ազատ կանգնած բարձր սյուների սահմանափակ կիրառումը: Ստորերկրյա հարվածների ժամանակ խախտվում էր նրանց կայունությունը, որ նրանց կրած մեծ բեռնվածության հետ հանգեցնում էր փլուզման (օրինակ, Երեբուլքի բազիլիկան և Դվինի կաթողիկոսարանը):

Փոփոխության ենթարկվեց պայտածև կամարը, որի ձևը կոնստրուկտիվ տեսակետից թույլ էր ստորերկրյա հարվածներին դիմակայելու համար. շուտով այն փոխարինվեց ավելի կայուն կիսաշրջանաձև կամարով: Որպես կանոն, նույն կերպ էին կառուցվում նաև թաղածածկերը, որոնց հարատևությունն ապահովվում էր ենթաթաղային կամարների և բավականաչափ հզոր պատերի շնորհիվ:

* * *

Շինարարական տեխնիկայի զարգացման գործում էական նշանակություն ուներ աշխատանքային պրոցեսների հստակ կազմակերպումը: Շինարարական կոնստրուկցիաների և վավերագրական աղբյուրների ուսումնասիրումը թույլ է տալիս որոշակի պատկերացում կազմել շինարարական գործի կազմակերպման մասին:

Բնակելի, ոչ մեծ շենքերը կառուցում էին իրենք՝ տանտերերը օգնականների հետ միասին, որոնց թիվը որոշվում էր աշխատանքի ծավալով, շինարարական ժամկետ-

ներով: Խոշոր և պատասխանատու կառույցների շինարարությանը մասնակցում էին տարբեր մասնագիտություններ և որակավորում ունեցող վարպետներ՝ որմնադիրներ (քարհատներ, քարտաշներ, շարողներ, զարդաքանդակող վարպետներ), փայտագործներ (հյուսներ, ատաղձագործներ), ծեփագործներ, դարբիններ և այլն:

Միևնույն մասնագիտության շինարարները խմբեր-արտելներ էին կազմում՝ վարպետի գլխավորությամբ: Կարևոր հարց էր վարպետներ պատրաստելը: Ըստ պատմահայր Մովսես Խորենացու, վարպետն ուներ մի քանի ենթավարպետներ և աշակերտներ: Ուսման տևողությունը խիստ չէր սահմանված և հաճախ որոշվում էր զուտ տնտեսական նկատառումներով՝ աշակերտի ծրի կամ էժան աշխատանքով, իբրև այն ծախսերի հատուցում, որ վարպետը կրում էր աշակերտին սովորեցնելու և պահելու համար: Շինարարների խմբի կամ արտելի անդամների փոխհարաբերությունները խիստ կանոնարկված էին ավանդաբար մի վարպետից մյուսին հաղորդվող կանոններով և կարգով:

Ժամանակակից հասկացողության համեմատ պարզունակ մեթոդներով կապիտալ շինությունների կառուցմանը հաճախ մասնակցում էին մեծ թվով տարբեր վարպետներ և նրանց օգնականները, որոնցից բացի օժանդակ աշխատանքների կատարման համար կոռային և բահրային պարտավորություններով ներգրավվում էր տեղի բնակչությունը: Այսուհանդերձ, խոշոր և պատասխանատու կառույցների շինարարությունը տևում էր մինչև հինգ և ավելի տարի: Ձմռանը աշխատանքները դադարեցվում էին, իսկ ամռանը, Թ.Թորամանյանի կարծիքով, լինում էին դիտավորյալ դադարներ, կապված կրաշաղախի պնդացման ընթացքի հետ, հատկապես շարվածքի՝ կոնստրուկտիվ առումով պատասխանատու տեղերում:

Տնտեսական և շինարարության արագացման նկատառումներով կառույցների մատակարարումը շինանյութով իրականացվում էր տեղական ռեսուրսների հաշվին: Քարը

հանուն էին մոտիկ կամ նորահայտ քարհանքներում, կիրն ստանում էին տեղում եղած կրաքարերից, ավազը՝ մոտակա գետերից, լճերից կամ լեռնային ավազահանքերից: Ավելի բարդ էր շինարարական անտառանյութի հարցը, որը երբեմն հարկ էր լինում բերել խիստ հեռավոր շրջաններից:

Շինարարությունը գլխավորում էր նախագծի հեղինակը՝ ճարտարապետը, որ կատարելապես ծանոթ էր ոչ միայն աշխատանքների ընթացքին, այլև երկրաշարժի ենթակա տեղանքում շենքի ամրության և կայունության հաշվարկներին: Շինությունների գեղարվեստական բարձր որակը վկայում է նաև, որ հայ ճարտարապետները գիտեին կառուցվող շենքերի համաչափման և ներդաշնակման սկզբունքները, որոնց շինարարությունը, պետք է կարծել, իրականացվում էր նախապես պատրաստված մոդելների հիման վրա, ճշտվելով աշխատանքների ընթացքում:

Շինարարությունն իրականացնում էին կամավոր վարձված մարդիկ՝ կապալային եղանակով, տարբեր մասնագիտական արտելների վարպետների ղեկավարությամբ: Շինհրապարակում ճարտարապետի անմիջական օգնականներն էին կատարածուները (գործակալները) և նրանց ենթակա հսկիչները («ոստիկանները»): Գործակալները բանակցում էին վարպետների՝ որմնադիրների, ատաղձագործների և մյուսների հետ և հսկում շինարարության որակը, իսկ ոստիկանները հաշվում էին շինանյութի ծախսերը և կատարված աշխատանքների ծավալը: Աշխատանքները, հիմնականում քարի հետ կապված, բաժանվում էին մասերի, հանձնարարվում առանձին համքարությունների՝ ըստ նրանց որակավորման, որ հետագայում հանգեցրեց շինարարների նեղ մասնագիտացման: Խոշոր կառույցներում մասնակցում էին մի քանի արտելներ, որոնց թիվը հասնում էր տասի: Ըստ երևույթին, գործարքային վարձի դեպքում տաշված և շարվածքի մեջ ներդրված քարերը հաշվելու համար վարպետները դնում էին իրենց տարբերիչ նշանները (տառեր կամ այլ

խազանշաններ): Օրավարձու աշխատողները նշան չէին դնում: Տարբերիչ նշանները կարծես վարպետության գովազդ էին ծառայում, բարձրացնում վարպետների պատասխանատվությունը կատարած աշխատանքի համար, հեշտացնում շարվածքի ծավալի հաշվարկման գործը:

Աշխատանքի վարձատրումը տարբեր ձևով էր կատարվում: Նախագիծ կազմելու և շինարարությունը ղեկավարելու համար ճարտարապետները վարձատրվում էին պայմանագրական կարգով, արտելի անդամ վարպետները՝ գործարքային՝ ըստ կատարված աշխատանքի չափի միավորի և բարդության, մնացածները՝ օրավարձով:

Կատարելապես իմանալով տեղական շինանյութի ֆիզիկամեխանիկական հատկանիշները, հայ ճարտարապետները և ժողովրդական վարպետները ստեղծել են ոչ միայն տնտեսապես շահավետ և տեխնիկապես ռացիոնալ, այլև հրաշալի գեղարվեստական կոնստրուկցիաներ, որոնք ինքնատիպություն են հաղորդել երկրի ճարտարապետական կոթողներին: Փաստորեն անցնելով բազմադարյան փորձության բովով, դիտարկված կոնստրուկցիաները ի հայտ են բերել մեծ հասունություն և հարմարվածություն տեղական պայմաններին, վկայելով IV դ. սկզբից մինչև VI դ. կեսերը հայ ճարտարապետության տեխնիկական բարձր մակարդակի մասին:

VI - VII դարեր

Վաղմիջնադարյան ճարտարապետական մշակույթի արտակարգ բարձր մակարդակը VI - VII դարերում մեծապես պայմանավորված էր կառուցողական գործի և շինարարական տեխնիկայի զարգացման աստիճանով: Այն մեծ վարպետությունը, որը բնորոշ էր IV-V դարերի հայկական հուշարձաններին, կասկած չի թողնում, որ հայ ճարտարապետները լիովին պատրաստ էին լուծելու բարդ ու մեծ խնդիրներ, որոնք ընդամենը մեկ դար հետո պետք է ծառանային նրանց առջև, պատրաստ

էին կառուցելու գմբեթավոր այլ հոյակերտ, բարդ հորինվածքներ, որոնք իրենց առանձնահատուկ տեղը պետք է գտնեին համամարդկային ճարտարապետական մշակույթի գանձարանում:

Հայկական ճարտարապետությունը, ինչպես և նրա հետ անքակտելի միասնության մեջ գտնվող կառուցողական արվեստը, ինչպես հայ ժողովրդի դարավոր պատմության բոլոր փուլերում, այնպես էլ VI-VII դարերում, ճարտարապետական և միջնադարյան ինժեներական մտքի առաջավոր դիրքերում էր և շատ հանգուցային հարցեր, որոնք մտահոգում էին բյուզանդական, սիրիական, փոքրասիական ճարտարապետներին և շինարարներին, հավասարապես մտահոգում էին նաև հայ վարպետներին:

Ավելին, այն ժամանակ, երբ բյուզանդական, սիրիական, փոքրասիական ճարտարապետները վաղ միջնադարի ընթացքում, ընդհուպ մինչև VIII դարը, լայնորեն օգտագործում էին փայտը, հայկական ճարտարապետության մեջ վաղ միջնադարում համընդհանուր տարածում գտան քարային կոնստրուկցիաները: Եվ պատահական չէ, որ VI դարի երկրորդ կեսում մշակվում են մի շարք համարձակ լուծումներ, իսկ VII դարում հայ ճարտարապետները սկզբունքային նոր էջ են բացում լայնածավալ կենտրոնագմբեթ հորինվածքների կառուցման ասպարեզում՝ մշակելով միանգամայն նոր, մինչ այդ անհայտ կոնստրուկցիաներ:

Արդեն V - VI դարերի սահմանագլխին հայկական ճարտարապետության մեջ հիմնականում լուծվել էին պատի որմածքի և թաղի քարային կոնստրուկցիաների հետ կապված բոլոր հիմնական խնդիրները, և հայ ճարտարապետները կարողանում էին լայնարձակ դահլիճներ կառուցել՝ հենելով նրանց թաղերը հզոր որմնամույթերի վրա, մշակում են և իրագործում լայնաթռիչք քարե գմբեթները:

Այս խնդիրը խիստ բարդ էր և խրթին: Հայկական լեռնաշխարհը հաճախակի ցնցող սեյսմիկ ուժերի դեմ մղվող պայքարի պայ-

մաններում մեկ անգամ չէ, որ հայ վարպետները պետք է կանգնեին խորտակված գմբեթների առջև, խորհեին և մտածեին նոր, ավելի հուսալի և ավելի կայուն կոնստրուկցիաներ մշակել: Եվ անցավ ոչ պակաս կես դար, մինչև որ ստեղծվեցին գմբեթների հաստատուն հենարանային սիստեմները, ստեղծվեցին քառակուսի գմբեթատակ տարածությունից գմբեթի սֆերային անցնելու ձևերը: Այս ամենն անշուշտ պահանջում էր շինարարական, կառուցողական բարձր գիտելիքներ, կառուցողական արվեստի հմտալից ուսուցում, մի բան, որը հնարավոր էր շինարարական գործի կազմակերպման ընդհանուր բարձր մակարդակի պայմաններում միայն: Բուն կառույցների հետազոտությունը քիչ բան է տալիս շինարարական աշխատանքների կազմակերպման բնույթը պարզելու համար և այս բնագավառում որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում վարպետների կողմից իրենց տաշած քարերի վրա արված նշանագրերը. դրանց հարյուրից ավելի տարբերակներում տեսնում ենք թե՛ երկրաչափական ամենաբազմապիսի ձևեր և թե՛ հայկական այբուբենի բազմաթիվ տառեր: Մյուս աղբյուրն էլ պատմական վկայություններ են, որոնք թեև հեռու են որոշակի նյութի բացահայտումից, բայց և այնպես էական հետաքրքրություն են ներկայացնում: Այսպես, խոսելով Դվինում Սմբատ Բագրատունու կողմից ս. Գրգորի տաճարի կառուցման մասին VII դ. պատմիչ Սեբեոսը գրում է.

«Ապա սկսան արկանել հիմն եկեղեցւոյն. ժողովեաց ճարտարապետս քարի և կացոյց ի վերայ նոցա հաւատարիմ գործակալս, և հրաման ետ փութանակի հասուցանել ի կատարումն»¹:

Մովսես Կաղանկատվացին, նկարագրելով Գրիգոր Պարթևին վերագրվող շինարարությունը Ամարասում, գրում է, որ նա «...արկաներ հիմն եկեղեցւոյ ի գիւղաքաղաքին Ամա-

¹ «Սեբեոսի եպիսկոպոսի պատմութիւն», Երևան, 1939, էջ 65:

րասայ և կացուցաներ գործունեայս և հրամանատարս շինել եկեղեցին»²: Մի այլ տեղ նա հիշատակում է, որ «...ահ մեծ յայնժամ արկաներ ի վերայ գործունեիցն և գործակալաց. և փութապէս երկիւղի գործէին զշինուած սուրբ եկեղեցւոյն»³:

Թովմա Արծրունին նշում է, որ Գագիկ թագավորը «...տայ զմթերս գանձուց ի ծեռս գործաւարաց և արուեստաւորաց՝ պարսպաւորել ամրութեամբ զբլուրս գագաթնաորս և զանառիկ ամրոցս բերդից ի գաւառս և ի միջոցս երկրի...»⁴:

Այս տվյալներից կարելի է եզրակացնել, որ շինարարությունն առհասարակ կատարվում էր գործակալների միջոցով, որոնք նշանակվում էին մեկենասի կողմից և ստանալով նյութական անհրաժեշտ միջոցներ՝ հավաքագրում էին տարբեր մասնագիտության վարպետների ու սկսում աշխատանքը: Կառուցվածքների բարձր որակը, նրանց ոճական միասնականությունը, համաչափությունների մտածված օգտագործումը, վկայում են միաժամանակ, որ հուշարձանները կառուցվել են փորձառու և բարձրորակ վարպետների կողմից, որոնք մի կառուցվածքն ավարտելուց հետո ոչ թե ցրվել են, հեռացել, այլ նույն այդ հիմնական խմբով սկսել մեկ այլ շինարարություն: Այս հիմնական խմբի ղեկավարը, ինչպես ցույց են տալիս բոլոր տվյալները, եղել է ճարտարապետը:

Բացի հուշարձանի առանձին մասերի նշահարումից և շինարարական աշխատանքների անմիջական վերահսկումից, ճարտարապետը տալիս էր բոլոր կարևոր հանգույցների մանրակերտերը և նրա ցուցմունքներով առանձին որակյալ վարպետները պատրաստում էին սովորական ձևերից շեղվող քարերի ձևանմուշները: Որ հատկապես ճարտարապետն էր ղեկավարում, ուղղություն տալիս

մնացած բոլոր վարպետների գործունեությանը, պարզ է դառնում նաև Թովմա Արծրունու մի հիշատակությունից. «Եւ քանզի էին ի դրան արքունի գումարեալք արուեստաւորք բազումք, արք պատուաւորք ժողովեալք յամենայն ազգաց յերկրէ, որք ոչ վրիպէին առնել զոր խորիէր արքայ, այլ ըստ հրամանին վաղվաղակի և գործն առնոյր զկատարումն ունեմն ի նոցանէ ճարտարապետի առն իմա ստնոյ և հանճարեղի հրամայէ թագաւորն շինել տաճար մի քառանկիւն...»⁵:

ճարտարապետի հիմնական գործիքներն էին լարը, քանոնը, կարկինը: Հենց այդ մասին է վկայում Թովմա Արծրունու հետևյալ հիշատակությունը. «Յայնժամ և իւր իսկ արքայի ամենափմաստ հասողութեամբն հանդերձ բազում արուեստաւորօք զլար ճարտարապետութեան ի ծեռն առեալ գծել, միանգամայն և գծագրել նշանակել առ ստորոտով լերինն, որ է գագաթն կղզոյն, զտեղիս զբօսացուցանողս վայելչաւորս, ըստ արժանի կայենից արքայական...»⁶:

Այս ամենից դժվար չէ կռահել, որ ճարտարապետի աշխատանքը տարբերվում էր մյուս վարպետների աշխատանքից, և նա իրականացնում էր միայն ընդհանուր ղեկավարությունը: Բացառված չէ նաև, որ առանձին դեպքերում որպես գործակալներ հանդես էին գալիս հենց իրենք՝ ճարտարապետները: Այսպիսի եզրակացության հնարավոր է գալ Ստեփանոս Օրբելյանի մի հիշատակությունից, որը վերաբերում է Գնդեվանքի (936) շինարարությանը: Նա գրում է, որ տաճարի կտիտորը, իշխանուհի Սոփիան «...կացուցեալ ի վերայ վանաց երէցն զհայր Սարգիս և գործակալ զեղիշա երէց և նկարիչ»⁷:

⁵ Թովմա Արծրունի, *Նշվ. աշխ., էջ 481*:

⁶ *Նույն տեղում, էջ 480*: Կառուցվածքի նշահարումը լարի միջոցով հիշատակվում է արդեն IV դարի մատենագրության մեջ, ինչպես այդ տեսնում ենք Ազաթանգեղոսի մոտ, *Հռիփսիմեի վկայարանի շինարարության նկարագրության ժամանակ*:

⁷ *Պատմութիւն նահանգին Սիսական արարեալ Ստեփաննոսի Օրբելեան արքեպիսկոպոսի Սիւնեաց. Թիֆլիս, 1911, էջ 260*:

² Սովսես Կաղանկատվացի, *Նշվ. աշխ., 1939, էջ 65*:

³ *Նույն տեղում, էջ 89*:

⁴ Թովմա վարդապետ Արծրունի, *Պատմութիւն տանն Արծրունեաց, Թիֆլիս, 1917, էջ 475*:

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ ճարտարապետի և այն վարպետների միջև, որոնք անմիջականորեն աշխատում էին շինարարության վրա, կար մի աստիճան ևս. դրանք վարպետների առանձին խմբերի ղեկավարներն էին, որոնց միջոցով ճարտարապետը իրագործում էր իր մտահղացումները: Դեռևս Մովսես Խորենացին հիշատակում էր, որ շինարարության վրա աշխատողները բաժանվում էին առանձին «դասերի» և որպես նրանց ղեկավարներ հանդես էին գալիս «զընտիրս ի ճարտարացն վարդապետս...»: Բացի դրանցից գործակալը ուներ նաև իր անմիջական օգնականները:

Իսկ թե ինչպես էին կոչվում այս կարգի աշխատողները, պարզ է դառնում Թովմա Արծրունու մի հիշատակությունից, ըստ որի, տաճարի կառուցման ժամանակ ծախսված երկաթի քանակը նրան հաղորդել է «հաւատարիմ ոստիկան մի ի գործավարաց քաղաքին»⁸:

Չպետք է աչքաթող անել նաև այն հանգամանքը, որ միջնադարյան Հայաստանում լայն տարածում ուներ հասարակական մասշտաբի հարկադիր և անվճար աշխատանքը, որն արտահայտելու համար մատենագրության մեջ գործածվում են այնպիսի տերմիններ, ինչպիսիք են «կոռ», «մարդահարկ», «բեկար», իսկ ավելի հինում՝ «խաշար»:

Հիշատակելով արաբական Եգիպտոսի կանի շինարարական գործունեությունը Կարինում, Ղևոնդը գրում է. «Իսկ ի գալ միւսոյ ամին կազմեալ Եգիտն զգօրսն որ ընդ ծեռամբ իւրով՝ երթայր հասանէր ի քաղաքն Կարնոյ և արկանէր մարդահարկ ի վերայ աշխարհին. և հաւաքեալ զբազմութիւն անթիւ՝ կացուցանէր գործավարս ի վերայ գործոյն, և փոյթ յանձին կալեալ շինէր զխրամատեալ պարիսպ քաղաքին»⁹:

Համանման վկայությունների հանդիպում ենք նաև մյուս պատմիչների մոտ:

⁸ Թովմա Արծրունի, *Նշվ. աշխ.*, էջ 482:

⁹ «Պատմութիւն Ղեւոնդեայ մեծի վարդապետի Հայոց», Ս. Պետերբուրգ, 1887, էջ 129:

Բերված հիշատակությունների հիման վրա պարզ են դառնում շինարարական աշխատանքների ղեկավարման բոլոր ստորաբաժանումները:

Ստացվում է հետևյալ պատկերը: Ամենից վեր կանգնած է գործակալը, որը նշանակվում է կտիտորի կողմից և ստանալով համապատասխան միջոցներ՝ շինարարությունն ապահովում է շինանյութերով: Նրան անմիջականորեն ենթարկվում են ոստիկանները, որոնք հետևում են շինարարական աշխատանքների ընթացքին և կատարում աշխատանքի հաշվառումը: Շինարարական աշխատանքները ղեկավարում է ճարտարապետը (փոքր կառուցվածքներում՝ գլխավոր վարպետը): Վարպետներն ըստ իրենց մասնագիտության բաժանված էին համապատասխան դասերի, որոնց ղեկավարները նշանակվում էին առավել որակյալ վարպետներից:

Սովորական քարտաշներից բացի, կային նաև քանդակագործներ: Այնպիսի գործեր, ինչպիսիք են Ձվարթնոցի արծվախոյակները և տաճարը շրջանցող խաղողի և նռան զարդագոտին, անշուշտ սովորական քարտաշ վարպետների գործեր չէին և կարող էին ստեղծվել միայն որակյալ քանդակագործների ձեռքերով¹⁰: Այսպես, օրինակ, Ձվարթնոցի խաղողի և նռան հայտնի բարձրաքանդակներից և ոչ մեկը չի կրկնված նույնությամբ, ընդ որում որոշակիորեն նկատվում է այն ազատ մոտեցումը, որն ունեցել է վարպետը այդ կոմպոզիցիան ընտրելիս: Կասկած չի մնում, որ հարթ սալի վրա նախօրոք ուղղակի նկարվել է ապագա բարձրաքանդակի ուրվագիծը և հետո, այդ ազատ կատարված նկարի հիման վրա, քանդակվել: Պարզ է, որ այդպիսի բարձրարվեստ գործերի հեղինակները սովորական քարտաշներ չէին և նրանց աշխատանքը տարբերվում էր շինարարության մյուս քարտաշների աշխատանքից:

Բայց բուն շինարարական աշխատանքի

¹⁰ Բ. Առաքելյան, *Հայկական պատկերաքանդակները IV - VII դարերում, Երևան, 1949, էջ 96:*

կազմակերպման պրոցեսի պարզաբանմանը մեզ օգնում են հուշարձանների վրա պահպանված նշանագրերը: Դրանք ներկայացնում են 8-12 սմ բարձրություն և 2-5 մմ խորություն ունեցող գծագրեր՝ փորագրված սովորաբար քարի ճակատային կողմում, մեծ մասամբ նրա կենտրոնական մասում: Բացառություն են կազմում կարկինով արված նշանագրերը, որոնք հաճախ ունենում են զգալի չափեր: Որպես կանոն, մի քարի վրա արվում է մի նշանագիր, թեև առանձին դեպքերում նկատվում է երկու նշանագրի առկայություն միևնույն քարի վրա:

Նույնատիպ նշանագրեր հանդիպում են միանգամայն տարբեր կոնստրուկտիվ նշանակություն ունեցող քարերի վրա, և այս տեսակետից հնարավոր չէ որևէ օրինաչափություն նկատել, թեև որոշ տեղերում կարելի է տեսնել միմյանցից ոչ հեռու, սովորաբար նույն եզրածն ունեցող քարերի ոչ մեծ խմբեր (5-6 հատ), որոնք բոլորն էլ ունեն նույն նշանագիրը:

Յոթերորդ դարի բազմաթիվ հուշարձանների վրա հանդիպող նշանագրերի համեմատական ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նրանց դասավորության մեջ չկա որևէ օրինաչափություն: Կարելի է բերել տասնյակ օրինակներ, երբ պատի նույն շարքի մեջ մի տիպի նշանագրին կից հանդիպում է բոլորովին այլ տիպի նշանագիր, իսկ այդ երկուսն էլ, իրենց հերթին, շրջապատված են լինում առհասարակ նշանագրեր չունեցող քարերով: Բացի դրանից հաճախ այդ նշանագրերը կրկնվում են այս անգամ միմյանցից հեռու դասավորված տեղերում, հուշարձանի տարբեր անկյուններում, միանգամայն տարբեր կոնստրուկցիաների քարերի վրա:

Համանման նշաններ հանդիպում են նույնիսկ միմյանցից շատ հեռու գտնվող և իրենց թվագրումներով խիստ տարբեր ժամանակներում կառուցված հուշարձաններում: Ավելին, նման նշանագրեր էինք տեսնում և՛ Հայաստանում, և՛ Վրաստանում, և՛ VII դարում և IX - XI դարերում: Վերցնենք, օրինակ,

հնգաթև աստղ ներկայացնող նշանագիրը: Այն հանդիպում է և՛ VII դարի սկզբներին կառուցված Դվինում, Պտղմիում, Նոր-Կյանքում, Պենզաշենում, Գառնահովիտում, Ջվարթնոցում, Կոշում, Թարգմանչաց վանքում, և՛ VII դարի երկրորդ կեսում կառուցված Ձորավարում, Թալինի Կաթողիկեսում, Արուճում, և՛ VII դարի վերջում կառուցված Սիսիանում, և՛ վերջապես, Վրաստանում՝ Ծրոմիում: Եվ եթե այս նշանի տակ պատկերացնենք միևնույն վարպետին, ապա կստացվի, որ նա շուրջ 100 տարի աշխատել է համարյա բոլոր հայկական կառուցվածքներում և դեռ ժամանակ է գտել անցնել Վրաստան, այնտեղ ևս աշխատելու: Ինքնին հասկանալի է նման «երկարակեցության» անհնարինությունը և հուշարձանները միայն այդ նշանագրերի հիման վրա թվագրելու անհիմն լինելը: Պարզ է, որ միևնույն նշանագիրը բնավ չի կարելի վերագրել միևնույն վարպետին: Համանման նշաններ կարող էին ունենալ ինչպես տվյալ վարպետի որդիները, որոնց նա իր արհեստն էր սովորեցնում և իր հետ տանում տարբեր տեղեր (սրանք էլ հասուն մարդ դառնալով, շրջում էին իրենց որդիների հետ), և նմանապես միմյանց հետ որևէ առնչություն չունեցող տարբեր վարպետներ, լինեն դրանք Հայաստանում, Վրաստանում, թե այլուր:

Ելնելով բերված դրույթներից, կարելի է անել հետևյալ հիմնական եզրակացությունները:

Միջնադարյան Հայաստանում շինարարությունը կատարվում էր գործակալների միջոցով, որոնք և աշխատանքի էին հրավիրում որակյալ վարպետների առանձին խմբեր:

Այս հիմնական խմբի մեջ մտնող վարպետների աշխատանքը, ամենայն հավանականությամբ, հաշվի էր առնվում գործակալի մոտ աշխատող վերակացու-ոստիկանների կողմից և այդ պատճառով էլ վարպետները ստիպված չէին իրենց ամեն մի տաշած քարի վրա հատուկ նշանագրեր փորագրել:

Ինչպես կարելի է եզրակացնել վերը

բերված նյութերից, բացի արհեստավորների այսպիսի խմբերից, կային նաև շրջիկ արհեստավորներ, որոնք չէին մտնում որևէ գործակալի խմբի մեջ, այլ շրջում էին երկրով մեկ, հարմար աշխատանք գտնելու նպատակով: Մեր կարծիքով, քարերի վրա եղած նշանագրերն էլ պատկանում են հենց այդպիսի շրջիկ քարտաշներին, որոնք նման ծևով առանձնացնում էին իրենց աշխատանքը նույն շինարարության վրա աշխատող, հիմնական խմբի մեջ մտնող քարտաշների աշխատանքից: Այդ է պատճառը, որ նշանագրեր ունեցող քարերի քանակը այնքան չնչին է նշանագրեր չունեցող քարերի համեմատությամբ: Եվ որովհետև որմնադիրների աշխատանքը անջատված էր քարտաշների աշխատանքից, «քարակիրները» քար էին մատակարարում որմնադիրներին՝ առանց տարբերություն դնելու, թե որ վարպետի տաշած քարն է այդ, միայն թե քարը ոստիկանի կողմից արդեն ընդունված լիներ և իր չափերով համապատասխաներ պահանջված տեղին: Այդ պատճառով էլ չպետք է զարմանալ, որ այսօր հուշարձանների պատերի մեջ տեսնում ենք իրար կողքի դասավորված և տարբեր նշանագրեր ունեցող, և՛ առանց որևէ նշանագրի քարեր, թեև բոլորն էլ տաշված են հենց այն կոնստրուկտիվ տարրի համար, որտեղ նրանք դրված են այժմ:

Այն հանգամանքը, որ նշանագրերում մեզ հանդիպում են զգալի քանակությամբ հայկական այբուբենի տառեր, ընդ որում դրանք բոլորն էլ լավ գծագրված են և իրենց կատարման որակով հետ չեն մնում նույն դարաշրջանի արձանագրությունների մեջ օգտագործվող տառերից, որոշ հիմք է տալիս ասելու, որ հին Հայաստանում, նույնիսկ հասարակ ժողովրդի մեջ, սովորական քարտաշների շրջանում, զգալի էր գրագետների տոկոսը: Ինքնին հասկանալի է, որ անգրագետ քարտաշը որպես նշանագիր չէր ընտրի այբուբենի որևէ տառը, և անշուշտ, կգերադասեր որևէ նշան:

Մյուս կողմից, այն բանը, որ նշանագրերում հանդիպում են միայն հայկական այբուբենի

տառեր, վկայում է ինչպես VII դարի հայկական հուշարձանները կառուցող վարպետների ազգային պատկանելության, այնպես էլ ուրիշ երկրներից վարպետներ հրավիրելու սովորության բացակայության մասին: Եվ այն փաստը, որ հայկական այբուբենի տառերով նշանագրեր հանդիպում են նաև Հայաստանի սահմաններից դուրս (Վրաստան, Աղվանք), ինքնին վկայում է հայ վարպետների շինարարական գործունեության մասին նաև հարևան երկրներում:

* * *

Նշանագրերի ուսումնասիրությունը հնարավորություն է տալիս բարձրացնելու վաղ միջնադարի արհեստներին վերաբերող ևս մի հարց: Բանն այն է, որ առավել հնագույն կառուցվածքներում (Քասաղ, Երեբունյք և V դարի այլ բազիլիկ կառուցվածքներ) նշանագրեր համարյա թե չկան, կամ հանդիպում են ամբողջ շենքում ընդամենը 2-3 հատ, մինչդեռ VII դարի հուշարձաններում նրանց քանակը հասնում է մի քանի տասնյակի: Այս հանգամանքը, անշուշտ, պատահական չէր կարող լինել և ամենասերտ կերպով պետք է, որ կապված լիներ շինարարական գործի կազմակերպման մեջ տեղի ունեցած փոփոխությունների հետ:

Առևտրի զարգացումը, Հայաստանի մասնակցությունը միջազգային առևտրին զգալիորեն նվազեցրին երկրի մասնատվածությունը: Այս ամենը, անշուշտ, բարենպաստ պայմաններ էին ստեղծում արհեստների հետագա զարգացման համար, և միանգամայն տրամաբանական է, որ հարմար աշխատանք գտնելու նպատակով արհեստավորները կարող էին գնալ քաղաքից-քաղաք, երկրի մի մասից մյուսը, ընդ որում, այս տեսակետից, առանձնահատուկ պայմանների մեջ էին գտնվում քարտաշները, որոնք իրենց մասնագիտության յուրահատուկ կողմերից ելնելով, արդեն չէին կարող մշտապես կապված լինել միևնույն աշխարհագրական վայրի հետ և պետք է մեկնեին այնտեղ, որտեղ

որ ձեռնարկվում էր որևէ նշանակալից շինարարություն: Այս հանգամանքն էլ, անշուշտ, իր որոշակի դրսևորումն է գտել շինարարական աշխատանքների կազմակերպման գործում և այդ պրոցեսի մի ակնհայտ արտահայտությունն էլ, մեր կարծիքով, նշանագրերի քանակության խիստ աճն է, որը նկատվում է VI - VII դարերի հուշարձաններում:

Այսպիսով, թեև ընդհանուր գծերով, բայց և այնպես ուրվագծվում է միջնադարյան Հայաստանում շինարարական գործի կազմակերպման ամբողջական պատկերը: Սակայն հարցը միայն դրանով չէր սահմանափակվում: Այն հսկայական աշխատանքները, որոնք ծավալվել էին VI – VII դարերում, չէին կարող իրագործվել, եթե չլիներ խիստ որոշակի վերահսկողության սխտեմ արդեն ամբողջ երկրի մասշտաբով: Ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրությունը, իսկապես եղել է նաև համակարգ, ընդ որում՝ հիմնված միջնադարյան օրենսդրության վրա: Պարզվում է, որ Հայաստանում պաշտամունքային կառուցվածքների տեղաբաշխման և նրանց ձևերի հարցը միշտ էլ եղել է հայկական եկեղեցու ուշադրության առարկան և նրանց նկատմամբ ունեցած վերահսկողության մասին տեղեկություններ ունենք արդեն ամենավաղ շրջանից: Այսպես, մեր մատենագրության մեջ հանդիպող «Հարանց հետևողացս» կանոններում այդ մասին կարդում ենք.

«Եկեղեցու հիմքը ծրագրելու իրավունքը պատկանում է եպիսկոպոսին կամ արքեպիսկոպոսին և կամ եպիսկոպոսի հրամանով պերետուտին, եթե հակառակ այս կարգի գնան, հիմքը պիտի քանդել և թույլ չտալ եկեղեցի շինել»¹¹: Հայկական եկեղեցու կողմից պաշտամունքային կառույցների շինարարության նկատմամբ ունեցած վերահսկողության մասին որոշակի տեղեկություններ են պահպանվել արդեն քրիստոնեության տարածման առաջին դարերից: Այսպես, Աշտի-

շատի ժողովի (365թ.) ընդունած որոշումներից պարզ է դառնում, որ եկեղեցին ծավալել էր զգալի շինարարական գործունեություն՝ երկրի բազմաթիվ մասերում հիմնելով որբանոցներ, հյուրանոցներ և կատարելով հատկապես վանական կառուցումներ: Կասկած չի կարող լինել, որ այս ամբողջ շինարարությունն ընթանում էր եկեղեցու անմիջական վերահսկողության տակ: Տաճարաշինարարության նկատմամբ ունեցած վերահսկողության հարցը քննության առարկա է դառնում Շահապիվանի ժողովում (447թ.), որտեղ ընդունված ժեկանոնը հատկապես վերաբերում է այդ հարցին. այնտեղ կարդում ենք. «Եթե ոք զնաշխարհս մարտիրոսի կամի դնել, առանց եպիսկոպոսի աշխարհին մի դիցե, գլխատակ մարտիրոսաց և զժողովս առանց եպիսկոպոսի հրամանի մի ոք իշխեսցե առնել: Եւ եթե ոք ի սուրբ տեղեաց մարտիրոս բերցե, առ եպիսկոպոսն տարցե վկայութեամբ և թղթով եպիսկոպոսացն, ուստի եբերն և իւրեանց եպիսկոպոսին հրամանաւ գիցե՝ ուր արժանի է դնել: Եթե ոք սեղան կամիցի կանգնել տէրունական խորհրդին, առանց եպիսկոպոսին մի ոք իշխեսցե կանգնել»¹²:

Որ այս հարցը իսկապես էական նշանակություն ուներ եկեղեցու համար, ցույց է տալիս այն հանգամանքը, որ նրան անդրադառնում են նաև Պարտավի ժողովում (771թ.), և այն իր որոշակի տեղն է գտնում Մխիթար Գոշի Դատաստանագրքում:

Այս բոլորից հետո կարելի է եզրակացնել, որ միջնադարյան Հայաստանում, ամենայն հավանականությամբ, գոյություն է ունեցել պաշտամունքային կառուցվածքների շինարարության վերահսկողության ինստիտուտ և հանձինս գավառական եպիսկոպոսներին անմիջականորեն ենթակա ճարտարապետների, հայ եկեղեցին դարեր շարունակ ղեկավարել և ուղղություն է տվել եկեղեցական շինարարությանը:

¹¹ Ն. Մելիք-Թանգյան, *Հայոց եկեղեցական իրավունքը*, Շուշի, 1903, էջ 483:

¹² *Կանոնագիրք Հայոց. Հատոր Ա, Աշխատասիրությամբ Վ. Հակոբյանի, Երևան, 1964, էջ 459:*

Հայկական լեռնաշխարհում հնուց ի վեր գործածում էին տարատեսակ շինանյութեր: Սակայն դրանցից հիմնականը քարն էր և հատկապես տուֆը, որի հանքավայրերը հայտնի էին երկրի ամենատարբեր մասերում: Հայ ճարտարապետները հմտալից օգտագործել են բազմերանգ տուֆեր, ընդ որում ամբողջովին մի գույնի տուֆից կառուցված շենքերի կողքին հաճախ կարելի է տեսնել ամենատարբեր գույնի տուֆերի ազատ օգտագործման օրինակներ: Հյուսիսային շրջաններում առավել տարածված էր ֆելզիտային տուֆը և բազալտը: Չնայած իր դեկորատիվ բարձր հատկանիշներին, ֆելզիտային տուֆը դիմացկունության տեսակետից զգալիորեն զիջում է սովորական տուֆին և քիչ չեն դեպքեր, երբ միևնույն կառույցում ֆելզիտի հետ մեկտեղ օգտագործվել է սովորական տուֆը (Դորբանտ): Միաժամանակ հանդիպում են հուշարձաններ, որտեղ բազալտից շարված են հիմքերը, պատերը, իսկ ֆելզիտից՝ կամարներն ու թաղերը:

VI - VII դարերում ևս շարունակվում է առանձին տեղերում խիստ մեծադիր քարերի օգտագործման ավանդույթը: Այսպես, օրինակ, Բագավանում դռների բարավորների երկարությունը հասնում է 3,5 մետրի: Սակայն հանդիպում են նաև քարեր, որոնք հազիվ մի քանի սանտիմետր լայնություն ունեն. դրանք, որպես կանոն, տեղադրվել են պատի շարքի առանձին հատվածների հանդիպման տեղերում: Որմածքի հորիզոնական կարանները սովորաբար մշակվել են 0,5-1 սմ լայնություն ունեցող, 45° թեքությամբ տաշված եզրակոսներով: Այս կոնստրուկտիվ միջոցը մեծապես նպաստել է քարերի եզրամասերի ապահովությանը, թե՛ քարի տեղափոխման և թե՛ մանավանդ տեղադրման ժամանակ: Բացի այդ, ձգվելով ճակատների ամբողջ երկայնքով, նրանք պատերի հարթ մակերեսի վրա ստեղծում են որոշակի մասշտաբ, յուրովի ռիթմ՝ մեծապես նպաստելով պատի հարթության արտահայտչականությանը:

Որպես կանոն, թե՛ դրսում և թե՛ ներսում որմածքները մշակված են համանման, և եզակի հուշարձաններ կարելի է նշել միայն, որտեղ ներսում որմածքը համեմատաբար ավելի կոպիտ մշակված քարերից լինի: Այդ այն կառուցվածքներն են, որտեղ ի սկզբանե նախատեսված է եղել որմնակարների տեղավորել (Օծուն, Ավան):

VI - VII դարերում ևս լիովին պահպանվում է որմածքի ավանդական եռամաս կազմությունը. պատի կենտրոնական մասը կրաբետոն է, որը երկու կողմից պարփակված է արտաքինից հարթ մշակված քարերով: Կրաբետոնի բաղադրությունը (կրի, ավազի և խղճի հարաբերությունը) էապես չի փոխվում, թեև նկատելի է քարի՝ ըստ պատի լայնության, չափերի որոշ փոքրացում և դրան համապատասխան՝ կրաբետոնի շերտի լայնացում: Հայ ճարտարապետները արտակարգ մեծ նշանակություն էին տալիս կրաբետոնին՝ նրան վերապահելով ստատիկ ուժերի չեզոքացման հիմնական դերը: Այդ մասին են վկայում Ջվարթնոցի մույթերի և կրկնակի կորություն ունեցող թաղերի հսկա զանգվածները, որտեղ քարի որմածքը, ըստ էության, երեսպատման դեր է կատարում:

Որմածքի մեջ հարևան քարերը (թե՛ հորիզոնական, թե՛ ուղղահայաց) միմյանց են հավում ընդամենը 3-4 սմ լայնություն ունեցող հարթ մշակված եզրաշերտերի միջոցով: Քարերի՝ դեպի ներս գնացող կոպիտ մշակված մասերը խրվում են կրաբետոնի մեջ և նրա հետ կազմում անքակտելի, ամբողջական միածույլ մի զանգված: Արտաքինից կարանները միշտ չոր են, և պատի մեջ գտնվող կրաբետոնի զանգվածը չի երևում: Որմածքի այս տեխնիկան հիմնականում պահպանվում է նաև հիմնապատերի կառուցման ժամանակ, թեև միանգամայն տրամաբանական է, որ այստեղ թե՛ քարերի տաշվածքը, թե՛ կարանները բնավ էլ այնպիսի խնամքով չեն արված, ինչպես հողի հարթությունից վեր գտնվող մասերում: Հայ ճարտարապետները հիմնապատերին միշտ էլ մեծ ուշադրություն են դարձրել. այսպես, օրինակ, Ջվարթնոցի հիմնապատերը ունեն

ավելի քան երկու մետր խորություն և նշանակալից չափով ավելի լայն են, քան բուն պատերը: Սակայն դրա հետ միասին այնտեղ, որտեղ բեռնավորվածությունը շատ չէր, ինչպես, օրինակ, նույն Ձվարթնոցի հարավային մեծ պալատական շենքում, կառուցողները բավարարվել են հողի մեջ դրված քարերի մեկ շարքով միայն:

Հիմնապատերից դեպի պատը փոխանցումը կատարվում է որմնախարիսխների միջոցով, որոնք սովորաբար եռաստիճան են, ունենում են 30-37 սմ բարձրություն և 25-35 սմ լայնություն: Բացի խիստ որոշակի կոնստրուկտիվ նշանակությունից, մեծ է նրանց դերը գեղագիտական տեսակետից: Շրջանցելով կառուցվածքը բոլոր կողմերից, նրանք ստիկոբատի պատրանք են ստեղծում՝ վեհություն և հաստատունություն հաղորդելով ամբողջ հորինվածքին: Որմածքը սովորաբար բաղկացած է լինում հավասար բարձրություն ունեցող շարքերից, թեև հանդիպում են հուշարձաններ, որտեղ ցածրադիր մասերը շարված են ավելի մեծ քարերից կամ որտեղ ներսի կողմն ամբողջությամբ, նախատեսված լինելով որմնանկարներով ծածկելու համար, շարված է անհամեմատ ավելի փոքրադիր քարերից (Օձուն):

Առավել պարզ քարային կոնստրուկցիաները՝ բացվածքների (լուսամուտների և մուտքերի) բարավորներն են, որտեղ հանդիպում ենք զգալի թվով տարբերակների: VI դարի կեսերից սկսած լուսամուտների ձևերում նկատվում է խիստ էական փոփոխություն: Եթե հնում, որպես կանոն, նրանց կողերը ուղղահայաց էին պատի հարթությանը, ապա այժմ նրանք թեքվում են աջ և ձախ՝ մեծապես նպաստելով ինտերյերի լուսավորվածության ու ժեղացմանը:

Ուշագրավ է, որ ցածրադիր դասավորություն ունեցող լուսամուտները ծածկվել են պահպանիչ երկաթե ցանցով: Այդ ցանցերից մեզ չի հասել և ոչ մի օրինակ, սակայն շատ հուշարձաններում այսօր էլ բացվածքների կողերի վրա լավ նկատելի են 1,5-2 սմ

տրամագիծ և 6-7 սմ խորություն ունեցող անցքեր, որոնց մեջ էլ խրվել են պահպանիչ ցանցը կազմող երկաթե ծողերը: Նրանք դասավորված են եղել 25-30 սմ հեռավորության վրա և ձգվել թե՛ հորիզոնական, թե՛ ուղղահայաց ուղղություններով:

VI - VII դարերի բացվածքներին բնորոշ են բավականին ծգված համաչափությունները, ընդ որում նրանց չափերը և քանակը լիովին ապահովել են կառույցների լավ լուսավորությունը: Ավանդատները լուսավորվել են համեմատաբար փոքր լուսամուտներով, և այստեղ նրանց քանակը չի անցնում երկուսից: Առանձին հուշորձաններում հանդիպում են նաև բոլորածն լուսամուտներ, տեղավորված ճակատների վերին մասերում: Վերջիններս, սովորաբար, փակվել են որոշակի ձևավորում ունեցող ցանցկեն սալ-շրջանակներով: Ինչ վերաբերում է ապակու օգտագործմանը, ապա Դվինում հայտնաբերված բոլորածն, 18-20 սմ տրամագիծ և 4-5 մմ հաստություն ունեցող հարթ ապակիները տարակույս չեն թողնում, որ դրանք տեղադրված են եղել վերը նշված ցանցկեն շրջանակների համապատասխան բացվածքներում:

Ինչ վերաբերում է մուտքերի կոնստրուկցիաներին. ապա պետք է ասել, որ այստեղ թեև շարունակվում են հնից եկող ավանդույթները (հորիզոնական բարավորներ, բեռնաթափիչ ճեղքեր. լյունետներ), բայց և այնպես գերակշռող են դառնում կամարային կոնստրուկցիաները: Նրանք թե՛ դրսից, թե՛ ներսից իրենց վրա են վերցնում հորիզոնական բարավորի վրա ընկնող ծանրության հիմնական մասը:

Եթե բարավորի վրա արված կամարները բաց են լինում պատի ամբողջ լայնությամբ, ապա ստացվում է լյունետ (Ավան):

Հուշարձանների մեծամասնության մեջ այդ կամարները ճակատային կողմից, սովորաբար, փակվում են, և կիսաշրջանաձև հարթության վրա պատկերաքանդակներ կամ խաչեր են քանդակվում:

Բուն դռները չեն հասել մեզ, և նրանց կոնստրուկտիվ ձևերի մասին որոշ պատ-

կերացում կարելի է կազմել ավելի ուշ շրջաններից պահպանված օրինակներից միայն (Մշո Առաքելոց և Սևանի վանքերի դռները): Հայտնի չէ նաև, թե ինչպես են ծածկվել լուսամուտները. արդյո՞ք նրանք մշտապես բաց են եղել, թե՞ բացի երկաթյա պահպանիչ ցանցից եղել են նաև բացվածքը ինչ-որ ձևով փակող փեղկեր: Ինչ վերաբերում է թաղերին և կամարներին, ապա այստեղ չեն նկատվում քիչ թե շատ սկզբունքային փոփոխություններ: Թաղերի շարվածքը, համարյա հորիզոնական դրված և աստիճանաձև առաջացող քարերով ու ամբողջ կոնստրուկցիան միավորող կրաբետոնի զանգվածով, ըստ էության, մնում է անփոփոխ: Կամարները հիմնականում երկշերտ են, ընդ որում նկատելի է, որ գմբեթային կոնստրուկցիաների մշակման ընթացքում կառուցողները առանձնակի ուշադրություն են դարձրել նրանց կայունության վրա:

VI դարի կեսերից տարածում են գտնում խաչաձև թաղերը: Ունենալով համեմատաբար փոքր բարձրություն՝ դրանք հիմնականում օգտագործվում են ավանդատների ծածկերում, թեև ավելի ուշ շրջանում տեղ են գտնում նաև տաճարների հիմնական տարածության կողային հատվածներում: Նույն այս խաչաձև թաղի զարգացման արգասիքն է աստղաձև թաղը, որտեղ ակնհայտորեն դրսևորվում է հնավանդ «կեղծ թաղի» կառուցողական սկզբունքը:

Ինչ վերաբերում է թաղերի ու կամարների շինարարական տեխնիկային, ապա նրանք կառուցվում էին լաստակների օգնությամբ: Առանձին հուշարձաններում այսօր էլ կարելի է տեսնել լաստակները պահող գերանների ծայրերի համար արված անցքերը: Վերջիններս, որպես կանոն, տեղավորված են թաղերի՝ ներքևից հաված առաջին կամ երկրորդ շարքերի մեջ (Պտղնի, Արուճ): Բուն լաստակների կոնստրուկցիաներից մեզ ոչինչ հայտնի չէ, թեև գերանների ծայրերը ամրացնելու համար արված անցքերը աներկբայորեն վկայում են, որ թաղը պահող կիսաշրջանաձև լաստակների ուղղաձիգ հենարանները նստել

են այդ գերանների վրա, տաճարի ներքին տարածությունը բնավ չի ծանրաբեռնվել լաստակները կրող սյուներով և ոչինչ չի խանգարել այս մասերում կատարվող աշխատանքներին: Պետք է ասել, որ VI-VII դարերի փայտի կոնստրուկցիաներից փաստորեն ոչինչ չի հասել մեզ, և նրանց գոյությունը կարելի է ենթադրել միայն տարբեր քարային կոնստրուկցիաների հիման վրա, որոնք նախատեսված են եղել փայտից պատրաստված ինչ-որ մասեր կամ ծածկեր կրելու համար: Այս տեսակետից բնորոշ են Տաշիրի միանավ եկեղեցիների և Օծունի տաճարի արտաքին սյունասրահների փայտյա ծածկերը կրող պահունակները: Նրանց վրա դրված գերաններն էլ հենարան են ծառայել բաց սյունասրահը ծածկող լայնական գերանների համար, որոնք իրենց՝ դեպի դուրս ուղղված ծայրերով հենվել են տաճարը շրջանցող թեթև կամարաշարի վրա: Վերջիններս իրենց հերթին հենարան են ծառայել երկայնական ուղղությամբ ձգվող տախտակների համար, որոնց վրա էլ ամրացվել են ծածկի կղմինդրները:

Տարակույս չի կարող լինել, որ դեռևս VI դարի կեսերին շարունակվում էր փայտի, որպես ծածկանյութի օգտագործումը: Այդ մասին են վկայում մի շարք երկայնական հորինվածք ունեցող կառույցները: Առանձին դեպքերում օգտագործվել է նաև փայտե գմբեթ: Որոշակի հիմքեր կան ենթադրելու, որ փայտե գմբեթ է ունեցել Արթիկի փոքր եկեղեցին: Առավել լայն տարածում են գտել փայտե ծածկերը աշխարհիկ, պալատական կառույցներում, որտեղ ավանդական հազարաշենների առանցքային դասավորությունը հնարավորություն էր տվել ստանալ եկեղեցիների ընդարձակ ինտերյերներին բնավ չզիջող դահլիճներ: Հազարաշեններն այդ հենվում էին տուֆակերտ ուժեղ սյուների վրա: Սյուների ենք հանդիպում նաև տաճարների արտաքին բաց սյունասրահներում և հատկապես այնտեղ, որտեղ ծածկը փայտից էր (Օծունի փոքր եկեղեցի): Իսկ որտեղ սյունասրահը թաղածածկ էր, արտաքին

կամարաշարի սյուները փոխարինվում էին ոչ բարձր, հաստահեղույս մույթերով (Զվարթնոց): Եթե սյունասրահը հետագայում էր ավելացվում, կառույցի պատերին էր հավում նույն բարձրությունն ունեցող խուլ կամարաշար (Օձուն):

Այստեղ իր դրսևորումն է գտնում հայկական քարային կոնստրուկցիաներին առավել բնորոշ հատկանիշներից մեկը՝ անխտիր բոլոր դեպքերում կամարների և թաղերի կրունկները դասավորվել են միևնույն բարձրության վրա:

Հայ ճարտարապետները լավ էին հասկանում, թե թաղերի և կամարների կրունկների՝ տարբեր մակարդակների վրա տեղավորելը ինչ տխուր հետևանքների կարող էր հասցնել սեյսմիկ ուժերի ակտիվ գործունեության այնպիսի մի երկրում, ինչպիսին էր Հայաստանը:

Ինչ վերաբերում է թաղերի, կամարների, գմբեթադների ձևերին, ապա նրանք VI - VII դարերում հիմնականում արվում էին կիսաշրջանաձև, թեև առանձին հուշարձաններում չեն մոռացվում պայտած կամարներն ու թաղերը, իսկ եզակի դեպքերում նույնիսկ գմբեթադին տրվում էր ակնհայտ պայտած կորիմվածք: Որպես բացառություն հանդիպում են նաև ձված, դեպի վեր ծգված թաղեր (Բագարան): Ճարտարապետները խուսափում են բացվածքները (լուսամուտներ) տեղավորել թաղերի մեջ. որպես կանոն, թաղերը սկսվում են ավելի բարձր, քան ավարտվում էին ամենավերին լուսամուտները: Որոշակիորեն խուսափել են նաև թաղերի բարդ հատումներից, կրկնակի կորություն ունեցող տարրերից: Սակայն առանձին դեպքերում, ինչպես օրինակ, Զվարթնոցում, երբ անհրաժեշտ էր ստեղծել կենտրոնական խաչաձև տարածությունը շրջանցող օղակաձև հենարանը, ճարտարապետները կարողացան մշակել այնպիսի մի եզակի կոնստրուկտիվ համակարգ, որն իր նմանը չունեի ոչ Սիրիայում և ոչ էլ Բյուզանդիայում: Դա մի համարձակ ստեղծագործական պոռթկում էր, և կոնստրուկտիվ լուծումն այդ այդպես էլ մնաց չգերազանցված:

Հագիվ թե կարելի լինի կասկածել, որ այս բարդ կոնստրուկցիան մշակվել է համապատասխան հաշիվների, գծագրերի, մանրակերտների հիման վրա, ստուգվել և նոր իրականացվել: Այսպես, օրինակ, հայտնի է, որ Զվարթնոցում օղակաձև հենարանը կազմող ութ կրկնակի կորության կամարները նստել են մի կողմից առանձին կանգնած սյուների վրա, իսկ մյուս կողմից՝ սյունազարդ աբսիդների կենտրոնական զույգ սյուների վրա: Ճարտարապետը լավ էր հասկանում, թե ինչպիսի սկզբունքային նշանակություն ունի այդ լայնաթռիչ թաղի հենարանների հավասար աշխատանքը: Եվ պատահական չէ բնավ, որ առանձին կանգնած սյան մակերեսը ևս հավասար է արել աբսիդի կենտրոնական երկու սյուների մակերեսների գումարին, հանգամանք, որը քիչ նշանակություն չի ունեցել այդ՝ այնքան տարբեր հենարանների հուսալի աշխատանքի համար:

Այս հանգամանքն արժանի է հատուկ ուշադրության և ակնհայտորեն վկայում է ոչ միայն այն մասին, որ հայ ճարտարապետները կարողանում էին երկրաչափական ֆիզուրների մակերեսները հաշվել, այլ այն մասին (որը շատ ավելի կարևոր է), որ նրանք նույն այդ հաշվարկները կիրառում էին բուն կառույցների նախագծման ժամանակ¹³: Տարակույս չի մնում, որ մինչև շինարարությունն սկսելը ամեն մի քիչ թե շատ նշանակալից կառույց ունեցել է իր նախագիծը և կոնստրուկտիվ լուծումների որոշակի հիմնավորումը:

Կոնստրուկտիվ այնպիսի բարդ հորինվածքների իրականացումը, ինչպիսիք էին VI-VII դարերի տաճարները, անշուշտ պահանջում էր երկրաչափական բարձր իմացություններ. ճիշտ է, ճարտարապետի հիմնական գործիքներն էին քանոնն ու ուղղանկյունը, լարն ու կարկինը, սակայն դրանք արդեն բավական էին, որ հայ վարպետները կարողանային նշանագծել իրենց կառույցները, բաժանել շրջանագիծը հավասար մասերի, բոլորած և

¹³ Զվարթնոցում էքսեդրաների սյուների տրամագիծը հավասար է 59 սմ, իսկ առանձին կանգնած սյան տրամագիծն է 82 սմ: Համապատասխան մակերեսները կազմում են 0,27 մ² և 0,53 մ²:

բազմանիստ պատերի վրա տեղավորել նիստերը, մուտքերն ու լուսամուտները: Նույն Ձվարթնոցում, հարավային աբսիդի հիմնապատի վերին, հարթ մակերեսի վրա այժմ էլ կարելի է տեսնել սյուների նշանագծման նպատակով ինչ-որ սուր գործիքով արված որոշակի գծեր, ընդ որում նրանք համապատասխանում են և՛ կենտրոնական 24° անկյունների առանցքներին, և՛ սյուների խարիսխների եզրային գծերին: Կառուցողական հաշվարկների առկայության մասին է խոսում առավել պատասխանատու հանգույցներում ավելի ամուր շինանյութեր օգտագործելու փաստը, ինչպես այդ նկատում ենք Ձվարթնոցում, որտեղ էքսեդրաների սյուների թե՛ խարիսխները, թե՛ խոյակները պատրաստված են ավելի ամուր, սև անդեզիտային քարատեսակներից: Ոչ պակաս կարևորություն են ստանում սեյսմիկ ցնցումներին այնքան զգայուն սյունային կոնստրուկցիաների ամրության հարցը: Հայ ճարտարապետները որոշակիորեն խուսափում էին առանձին կանգնած սյուներից, փոխարինելով դրանք հզոր մույթերով: Սակայն այնտեղ, որտեղ այդ հնարավոր չէր, ճարտարապետները մեծ հոգատարություն էին ցուցաբերում նրանց ամրության հարցում: Այսպես, օրինակ, Ձվարթնոցում սյուների խարիսխները, բները և խոյակները ամրացված են երկաթյա արձնապատ գամերի միջոցով: Սակայն նույն VI - VII դարերում լայնորեն օգտագործվել է ևս մեկ, շատ ավելի հնից եկող համակարգ, հայտնի դեռևս ուրարտական ճարտարապետության մեջ: Դա ուղղահայաց տարրերը ելուստներով ամրացնելու համակարգն էր, երբ կոթողի ներքևի մասում արված «ատամը» անմիջապես խրվում էր խորանարդաձև պատվանդանի մեջ արված անցքի մեջ: Քարերի չոր, անշաղախ միացման օրինակներ են կամարների հարևան քարերի «ատամնավոր» միացումները, որոնք նույնպես հանդիպում են առանձին հուշարձաններում (Ալաման):

Այս տեսակետից առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում Թալինի տաճարի մույթերի օրգանական մասը կազմող կիսասյու-

ների քարերի չոր, անշաղախ միացման սիստեմը: Քարերն այստեղ միացված են հորիզոնական ատամնավոր ելուստների միջոցով, ընդ որում միացման ձևերը տարբեր են կենտ և զույգ շարքերում: Քարերի ատամնավոր միացումներ առկա են նաև գմբեթարդներում, որոնք կոնստրուկտիվ տեսակետից մեծ ընդհանրություններ ունեն թաղերի հետ: Այստեղ ևս որմածքը իրականացվում է հորիզոնական շարքերով, ընդ որում քարերը մեծ խորություն չունեն, և հիմնական կրող տարրը դարձյալ կրաբետոնն է, որը պարփակում է ամբողջ գմբեթարդը: Ուշագրավ են գմբեթարդների ճակատային կամարների փականային քարերի և բուն գմբեթարդը կազմող համակենտրոն շարքերի միավորման հանգույցները: Շատ հուշարձաններում փականային այդ քարը զգալիորեն առաջ է գալիս, խրվում գմբեթարդի մեջ և ավարտվելով 3/4 շրջանագծով, դառնում գմբեթարդի համակենտրոն շարքերի սկզբնակետը: Ճարտարապետները առանձնակի ուշադրություն են դարձնում թաղային կոնստրուկցիաների վրա եկող բեռի պակասեցմանը, նրանց վրա դատարկ, պարփակ թաքստոցանման ծավալներ ստեղծելու միջոցով կամ որպես լիցք օգտագործելով այնպիսի թեթև մի քարատեսակ, ինչպիսին էր պեմզան:

Կարևոր է նաև ուղղանկյուն մասերի հատման տեղերում դատարկ տարածություններ թողնելը, որոնք քիչ չէին օժանդակում շինանյութի խնայողությանը և, վերացնելով շարվածքի ավելորդ զանգվածները, ավելացնելով շենքերի կոշտությունը, նպաստում էին կառույցների սեյսմակայունության ավելացմանը:

Եթե վաղ շրջանում թաքստոցանման տարածություններն այդ, որպես կանոն, պարփակ ծավալներ էին և ոչ մի կերպ արտաքուստ չէին դրսևորվում, ապա ավելի ուշ շրջանում, արդեն VII դարի սկզբից, ճարտարապետները համարձակորեն բացում են դրանք, և ստանում ճակատային հարթությունների մշակման խիստ ազդեցիկ միջոցներ: Ինքնին հասկանալի է, որ այդ խորշերը տրամաբանական էին այնտեղ, որտեղ

կառույցների առանձին մասերում առաջանում էին զգալի զանգվածներ, և հատկապես այնտեղ, որտեղ միմյանց էին մոտենում երկու կորագիծ ծավալներ, ինչպես, օրինակ, Պտղնիում, Հռիփսիմեում և այլուր: Այս առումով պատահական չէ, որ Օծունի, Գայանեի տիպի կառույցներում խորշեր բնավ չկան, մինչդեռ նրանք իրենց խիստ օրգանական տեղն ունեն բազմաբսիղ հորինվածքներում (Արագած, Ջորավար, Իրինդ): Արդեն վաղ շրջանում խորշերը տեղ են գտնում նաև թմբուկների վրա (Մաստարա): Ավելի ուշ շրջանում, VII դարի երկրորդ կեսին, զգալիորեն ուժեղանում է դրանց՝ դեկորատիվ նպատակներով օգտագործելու միտումը, ինչպես տեսնում ենք այդ Թալինի տաճարի արևմտյան ճակատում, որտեղ զույգ խորշերը, նրանց մեջ տեղավորված որմնասյուների հետ մեկտեղ, դառնում էին ճակատի գեղարվեստական մշակման ամենատպալորիչ տարրերը, թեև կոնստրուկտիվ տեսակետից դրանց առկայությունը բնավ էլ անհրաժեշտություն չի:

Սակայն կառուցողական ոչ մի հարց այնքան չէր մտահոգել մեզ հետաքրքրող դարաշրջանի ճարտարապետներին, որքան գմբեթը: Բանն այն է, որ հիմնականը, որը և կանխորոշում էր գմբեթավոր շենքերի կայունությունը, հորիզոնական հակազդումների հուսալի չեզոքացումն էր, հակազդումներ, որոնք արտակարգ մեծ վտանգ էին ներկայացնում սեյսմիկ հարվածների ժամանակ: Այդ է պատճառը, որ ճարտարապետն ամենից առաջ պետք է մշակեր ապագա կառույցի կայուն հավասարակշռության ամբողջ սխտեմը, և առաջին հերթին գմբեթի և թաղերի հորիզոնական հակազդումների չեզոքացման միջոցները: Այդ հարցերը յուրաքանչյուր առանձին հորինվածքի մշակման ժամանակ լուծվում էին հատակագծային և ծավալային ձևերի միասնական մշակման միջոցով, ընդ որում հակազդումների չեզոքացման համար հայ ճարտարապետները լայնորեն օգտագործեցին աբսիդ-հենախորշերի սխտեմը: Ոչ պակաս նշանակություն ունեցավ նաև որմնամույթերի ձևերի մշակումը, ընդ որում մույթերի ձևերը սերտորեն առնչվում

են հորինվածքների ընդհանուր հատակագծային-տարածական լուծման հետ (Հռիփսիմեի տիպի հուշարձաններ, բազմաբսիղ հուշարձաններ և այլն):

Սակայն առավել բազմազան են գմբեթատակ փոխանցումները, և ակնհայտ է հայ ճարտարապետների մեծ ավանդը այս բնագավառում առհասարակ:

Հայկական ճարտարապետության մեջ գմբեթները հայտնի են դեռևս IV - V դդ. և այդ շրջանից էլ ունենք տրոմպային փոխանցումների առաջին սաղմնային օրինակները (Ողջաբերդ) ու զգալի չափերի հասնող առաջին գմբեթները (Տեկոր): VI դարի առաջին կեսը որոնումների մի շրջան էր, և այդ շրջանում էլ, անշուշտ, նախապատրաստվեց գմբեթավոր հորինվածքների այն աննախընթաց թռիչքը, որը տեսնում ենք VI դարի երկրորդ կեսում և VII դարում:

Հայկական ճարտարապետության մեջ գմբեթը, որպես կանոն, հանդես է գալիս թմբուկի հետ սերտ, կոնստրուկտիվ միասնության պայմաններում: Այդպես են լուծված VI - VII դարերի բոլոր գմբեթները: Մյուս կողմից, ի բաց առյալ բազմաբսիղ տիպերի, բոլոր տեղերում էլ գմբեթը դրվել է քառակուսի հիմնատակի վրա, մի հատկանիշ, որը և կանխորոշել է հայկական գմբեթավոր կառույցների թե՛ հատակագծային և թե՛ տարածական-ծավալային լուծումներն ընդհանրապես, իսկ գմբեթատակ փոխանցման կոնստրուկցիաները՝ մասնավորապես:

Դժբախտաբար, մեզ չեն հասել հնագույն շրջանի գմբեթատակ փոխանցումների տարատեսակները: Սակայն XIII դարի մի շարք գավիթների ծածկերի ձևերը, և հատկապես փոխանցման գոտիների կոնստրուկտիվ լուծումները որոշակի հիմքեր են տալիս ենթադրելու, որ նրանք թերևս կրկնել են մեզ չհասած, սակայն հնավանդ, սրբագործված ինչ-ինչ կառույցների (ամենայն հավանականությամբ՝ տոհմային դամբարանների) ձևերը, որտեղ, ինչպես և Տեկորի տաճարում, առաջին փորձերն էին արվել քառակուսի հիմնատակի վրա քարե գմբեթներ տեղավորելու ուղղությամբ:

Սակայն դժվար չէ կռահել, որ քարի շինարարական տեխնիկային այնքան լավ ծանոթ ճարտարապետները չէին կարող քարե հեծաններին վստահել քիչ թե շատ ծանր բեռ, և արդեն վաղ շրջանում Տեկոթի անկյունային հենարանները պետք է փոխարինվեին անհամեմատ ավելի հուսալի կամարներով: Չորս անկյուններում տեղավորված այս կամարներն էլ դարձան հետագայում մշակված տրոմպային փոխանցումների նախատիպերը, և շատ շուտով հայկական գմբեթավոր հորինվածքները ստացան իրենց յուրովի գմբեթատակ փոխանցումները:

Այս ամենի հետ միասին պետք է նշել նաև, որ հայ ճարտարապետները բնավ էլ կտրված չէին հարևան երկրներում ծավալված ստեղծագործական որոնումներից և նրանց անշուշտ հայտնի էին և՛ հռոմեական գմբեթավոր հորինվածքները, և՛ իրենց այնքան մոտ գտնվող Իրանի զրադաշտական կրոնի գմբեթավոր «ջհարթակերը», նույն իրանական վեհապետների շքեղագարդ պալատները՝ նրանց հանդիսավոր դահլիճները պսակող գմբեթներով հանդերձ:

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ հայկական տրոմպային կոնստրուկցիաները մեծ ընդհանրություններ ունեն իրանական գմբեթների հետ: Մինչդեռ այդպես չէ. համեմատական ուսումնասիրությունը տարակույս չի թողնում, որ նրանք ունեցել են տարբեր սկզբնաղբյուրներ, անցել են զարգացման տարբեր ուղիներ:

Բանն այն է, որ վաղ շրջանի իրանական գմբեթները, ըստ էության, ունեն պարզունակ կոնստրուկտիվ լուծում: Չորս, խիստ լայն կամարներով ստեղծված հարթության վրա անմիջապես, առանց որևէ փոխանցման գոտու, նստում էր դեպի վեր ձգված, ձվաձև գմբեթի սֆերան, ընդ որում գմբեթի ներքին պարագիծը փաստորեն արտագծում էր կամարներով կազմված գմբեթատակ բաց տարածությունը և նրա շատ չնչին հատվածն էր, որ հատում էր ներքին բաց անկյունները: Ահա այստեղ էլ տեղավորվում էին խորշ-տրոմպաները, որոնք խրվում էին գմբեթի

սֆերայի մեջ և, ըստ էության, կոչված էին ոչ թե իրենց վրա կրելու գմբեթը, ինչպես հայկական հուշարձաններում, այլ վերացնելու գմբեթի ծավալի առաջացող մասի կախվածությունը¹⁴: Համեմատաբար ավելի ուշ կառուցված հուշարձաններում տրոմպաները նշանակալի տեղ են գրավում և գմբեթի ձվաձև ծավալը դրվում է նրանց վրա: Սակայն բոլոր դեպքերում էլ տրոմպաներն այդ կառուցված են նույն շինարարական տեխնիկայով, ինչ գմբեթները. նրանք կազմված են աստիճանաբար առաջացող կամարների շարքերից, որոնք ամեն անգամ ուղղահայաց են տրոմպաների առանցքներին: Այս տեսակետից ուշագրավ է այն տարբերությունը, որը կա իրանական և հայկական տրոմպաների կոնստրուկցիաների միջև: Այսպես, եթե իրանական տրոմպաները խոռոչներ են՝ արված գմբեթի հիմնատակում, հայկական տրոմպաները, որպես կանոն, շարված են երկարավուն, սեպաձև քարերից, որոնք կազմում են տրոմպաների ճակատային կամարի քարերի անմիջական շարունակությունը: Նման տրոմպաներ անհայտ են Իրանում: Չենք ասում արդեն երկրորդ, իսկ երբեմն էլ երրորդ շարքի տրոմպաների մասին, որոնք պարտադիր տարր են հայկական գմբեթավոր կառույցներում և դարձյալ անհայտ են Իրանում: Ավելին, իրանական ճարտարապետությանը անհայտ մնաց նաև ուղղաձիգ պատերով թմբուկը, և դեպի վեր ձգվող ձվաձև գմբեթները այնտեղ չունեն

¹⁴ Նկատի ունենալով այն սերտ հարաբերությունները, որ կային IV-V դարերում Հայաստանի և Իրանի միջև, և զրադաշտական կրոնի որոշ տարածումը Հայաստանում ավելի վաղ ժամանակներում, բացառված չէ բնավ, որ նման գմբեթային կոնստրուկցիաներ լինեին նաև հայկական հողի վրա, և իրենց որոնումների շրջանում (V դարի վերջ) հայ վարպետները փորձ անեին կրկնելու այդ ձևը նաև վաղ քրիստոնեական հայկական կառույցներում: Նման հորինվածքի հեռավոր արձագանքն է Հռիփսիմեն, որտեղ գմբեթի սֆերայի կորությունը սկսվում է հենց հիմնատակից, թեև դրսից նա ունի կանոնավոր մշակված թմբուկ: Որպես վերապրուկային մի ձև, նշենք. Սևանի Առաքելոց եկեղեցին (874թ.), որտեղ գմբեթի սֆերան դարձյալ անմիջականորեն դրված է փոխանցման գոտու վրա և թմբուկի ուղղաձիգ պատը արված է միայն դրսի կողմից:

ոչ թմբուկներ, ոչ էլ պահպանիչ վեղարներ:

Ինչ վերաբերում է բյուզանդական հուշարձաններին, ապա, ժառանգելով հռոմեական բոլորածև և ութանիստ հորինվածքների կոնստրուկտիվ ձևերը, առաջաստների հետ մեկտեղ, բյուզանդացի ճարտարապետները շատ շուտով մշակեցին նաև քառակուսի հիմնատակի վրա բարձրացող գմբեթային կոնստրուկցիաները, ընդ որում որպես փոխանցման գոտի օգտագործվում էր միայն առաջաստը: Վաղ շրջանում Բյուզանդիայում ևս հայտնի չէր թմբուկը: Այն հանդես է գալիս IX դարում, ընդ որում ոչ առանց հայկական ճարտարապետության անմիջական ազդեցության:

Մինչև IX դարը բյուզանդական գմբեթները անմիջապես նստել են փոխանցման գոտով կազմված հարթակի վրա, լուսամուտները բացվել են բուն սֆերայի մեջ, մի բան, որից միշտ խուսափել են հայ վարպետները:

Պետք է նշել նաև, որ նույն այդ բյուզանդական գմբեթները դրսից ունեին կանոնավոր թմբկապատեր, նրա ուղղածիզ պատերի մեջ էին բացվում լուսամուտները և նրա վրա էր նստում գմբեթը պսակող պահպանիչ վեղարը: Սակայն դժվար չէ նկատել, որ կոնստրուկտիվ տեսակետից այն բնավ էլ թմբուկ չէր, և պատն այդ ոչ այլ ինչ էր, քան գմբեթի սֆերայի արտաքին կողմի յուրովի մշակում: Այս է պատճառը, որ վաղմիջնադարյան բյուզանդական գմբեթները այնքան ցածրանիստ են և չունեն այն վերասլաց հորինվածքը, ինչ տեսնում ենք հայկական հուշարձաններում:

Այսպիսով, ակնհայտ է դառնում, որ հայկական գմբեթների փոխանցման գոտիների ձևերը չէին կարող գալ ոչ Իրանից, ոչ էլ Բյուզանդիայից: Հայկական գմբեթավոր հորինվածքների, և հատկապես նրանց ամենապատասխանատու մասի, փոխանցման գոտիների ձևերը ունեն տեղական ակունքներ: Նրանք սերում են հարազատ երկրի դարավոր ավանդույթներից և ժողովրդական ճարտարապետության մեջ մշակված կոնստրուկտիվ ձևերից:

Ինչ վերաբերում է բուն տրոմպների կոնստրուկտիվ լուծումներին, ապա VI - VII դարերում պահպանված օրինակների հիման վրա կարելի է վերակազմել նրանց զարգացման ամբողջ ուղին՝ ամենապարզ ձևերից մինչև ամենաբարդը: Փոքր հուշարձաններում խնդիրը լուծվում էր շատ ավելի դյուրին կերպով, և հաճախ բավական էր լինում տրոմպների միայն մեկ շարքի առկայությունը (Արզնի):

Քիչ ավելի մեծ չափեր ունեցող հուշարձաններում տրոմպներն արդեն երկշարք են, ընդ որում, եթե առաջին շարքի տրոմպները շարվում են մի քանի սեպածև քարերից, ապա երկրորդ շարքի տրոմպները, որոնք փոխանցում են ութանիստ հիմնատակը գմբեթի սֆերային, տեղավորվում են սֆերայի առաջին շարքում և փորվում միակտուր քարերի մեջ: Որպես կանոն չորս հիմնական տրոմպներով և նրանց միջև տեղավորված որմածքի ուղղածիզ հատվածներով ստեղծված ութանիստը թմբուկի օրգանական մասն է, և հուշարձանների գերակշռող մեծամասնության մեջ այն շարունակվում է դեպի վեր, մինչև թմբուկի վերջը՝ երկրորդ շարքի տրոմպների հարթությունը: Վերջիններս վաղ շրջանի հուշարձաններում (Օձուն) իրենց ցածրադիր մասով համապատասխանում են թմբուկի ութանիստ կողերին, իսկ վերին եզրով հատում են ութանիստը՝ ստեղծելով 16 անկյուն ունեցող մի բազմանիստ, որի վրա էլ դրվում է գմբեթի սֆերայի բոլորածև հիմնատակը: Սակայն շատ շուտով այս փոքր տրոմպների վերին եզրերը ևս կորագիծ են արվում և տրոմպներն, ըստ էության, դառնում են սֆերայի օրգանական մասը: Վարպետներն, այսպիսով, շահում են որմածքի մեկ շարք, որը ոչ միայն իջեցնում է գմբեթի բարձրությունը, այլև հնարավորություն տալիս զգալիորեն տնտեսել թե՛ շինանյութը, թե՛ աշխատանքը:

Որոշ հուշարձաններում (Ալաման) երկրորդ շարքի տրոմպները հենվում են գլխավոր տրոմպների վրա և թմբուկի վերին հատվածը ինքնին ստացվում է բոլորածև: Սրա վրա էլ

անմիջականորեն նստում է գմբեթի կիսա-սֆերան:

Ավելի մեծ հուշարձաններում, թռիչքների մեծանալու հետ միասին, փոխվում են նաև տրոմպների կոնստրուկցիաները և ճարտարապետների ուշադրության կենտրոնն է դառնում կառույցների ցածրադիր մասերի օգնությամբ լայնաթռիչք տրոմպների հորիզոնական հակազդումների չեզոքացումը: Բանն այն է, որ եթե փոքր թռիչքների պայմաններում այդ հակազդումները շատ մեծ էլ չեն, և խաչաքներն ու հատկապես նրանց պսակող գմբեթարդները կարող էին ապահովել կառույցների կայունությունը, ապա իրադրությունը արմատապես փոխվում է լայնածավալ գմբեթների ժամանակ: Ճարտարապետները լավ էին հասկանում, որ չի կարելի մեխանիկորեն մեծացնել պարզ քառաթև հորինվածքը. տրոմպների հակազդումներն այդ ժամանակ չէին ընկալվի արսիդ-հենախորշերի պատերի կողմից: Հենց այս նախադրյալներից ելնելով էլ մշակվեց Մաստարայի տիպը, որտեղ անկյունային դասավորություն ունեցող լայնաթռիչք տրոմպները գտնվում են, ըստ էության, նույն բարձրության վրա, ինչ որ գմբեթատակ տարածությանը հաված արսիդ հենախորշերը: Մաստարայում էլ առաջին անգամ մշակվեց մի կոնստրուկտիվ լուծում, որը հետագայում զգալի նշանակություն պետք է ունենար հայկական գմբեթատակ փոխանցումների մշակման գործում: Բանն այն է, որ Մաստարայում անկյունային տրոմպները զգալիորեն փոքր թռիչք ունեն, քան հենախորշերը: Եվ որպեսզի հնարավորին չափով մեղմացվի այդ տարբերությունը, հենախորշերի և տրոմպների ճակատային կամարներից վեր ձգվեց պահունակների վրա հենվող հատուկ կամարաշարը, որի թռիչքները քիչ մեծ են տրոմպներից, սակայն ավելի փոքր՝ հենախորշերի կամարներից: Ահա այս կամարաշարից վեր էլ տեղավորվեցին երկրորդ շարքի տրոմպները, որոնք և կանխորոշեցին 16 նիստ ունեցող թմբուկի եզրաձևը: Թմբուկի նիստերի վերին հարթության վրա տեղավորված միա-

կտուր քարերի մեջ փորված երկրորդ շարքի տրոմպները ստեղծեցին գմբեթի սֆերայի բոլորածն հիմնատակը: Այս համակարգը, ըստ էության, ելակետ հանդիսացավ Ավանում կիրառված փոխանցման համար, թեև այստեղ Մաստարայի ուղղանկյուն հատվածներին փոխարինել են բոլորածն հենախորշերը, որոնք իրենց հերթին պսակվել են անհամեմատ ավելի ուժեղ գմբեթարդներով: Այստեղ ևս առկա է գլխավոր ուղղություններով դասավորված արսիդների և անկյունային հենախորշերի թռիչքներն հավասարեցնող, պահունակների վրա հենվող կամարները: Սակայն դրա հետ միասին հատկապես Ավանում են առաջին անգամ հանդես գալիս առազաստային փոխանցման տարրերը, մի փոխանցում, որը այնքան նշանակալից տեղ պետք է գրավեր հետագայում:

Գմբեթատակ փոխանցումներն առանձնակի զարգացում ապրեցին Հռիփսիմեի տիպի հուշարձաններում, որտեղ ճարտարապետները կարողացան լուծել մի շարք խիստ բարդ և խրթին կոնստրուկտիվ հարցեր: Առազաստները ավելի ու ավելի լայն տարածում են ստանում և տեղ գտնում թե՛ փոքր, թե՛ լայնածավալ կառույցներում: Հանդիպում են նաև կոմբինացված փոխանցումներ, որտեղ տրոմպները պարզապես խրված են առազաստների մեջ: Բացառված չէ, որ նման փոխանցում է ունեցել նաև Ջվարթնոցը, թեև այստեղ հիմնականն, անշուշտ, առազաստային փոխանցումն է եղել, և կոնստրուկտիվ տեսակետից տրոմպները երկրորդական դեր են կատարել: Առազաստները հնարավորություն տվեցին զգալիորեն իջեցնել գմբեթը, մի բան, որը քիչ նշանակություն չուներ սեյսմիկ ուժերի ակտիվ գործունեության պայմաններում:

Ուշագրավ է, որ ճարտարապետները, խուսափելով ծանրաբեռնել առազաստների եզրամասերը, թմբուկի պատը զգալիորեն հետ են դնում այն պարփակող գմբեթատակ օղակից: Այս ճանապարհով ստացվում են զգալի բարձրության վրա գտնվող բավականին լայն այն հարթակները, որոնք հնա-

րավորություն են տալիս ազատորեն անցնել մի խաչաթևից մյուսը, գմբեթի լուսամուտների միջով դուրս գալ լանջավոր ծածկերի վրա, ապահովել նրանց վերահսկողությունն ու վերանորոգումը:

Սակայն այս ամենի հետ միասին տրոմպները բնավ չեն մոռացվում. բավական է ասել, որ նույն VII դարի վերջում կառուցված Սիսավանի տաճարում տեսնում ենք կոնստրուկտիվ այդ լուծման ամենահստակ օրինակներից մեկը: Պատմական հաջորդ շրջանի (IX - XI դարեր) սկզբում դարձյալ տեղ են գտնում տրոմպները, սակայն նրանք շատ արագ գիջում են առազաստային փոխանցումներին, որոնք և լայն տարածում են գտնում X - XIV դարերում:

Այժմ անցնենք բուն գմբեթների կոնստրուկտիվ ձևերին: Հայկական ճարտարապետության մեջ հնագույն գմբեթներն հանդես են գալիս որպես թմբուկի և գմբեթի կիսասփերայի անքակտելի միասնություն: Ճիշտ է, Տեկորում «թմբուկը», ըստ էության, փոխանցման գոտի է, սակայն հորինվածքի ընդհանուր ծավալային լուծման մեջ դիտվում է որպես իսկական թմբուկ: Կոնստրուկտիվ տեսակետից այն բաղկացած է երկու մասից, ներքևի, թեքադիր պատերով կազմված մասը փոխանցում է ստեղծում գմբեթատակ քառակուսուց դեպի գմբեթի ութանիստ հիմնատակը, դրսից պարփակված է ուղղաձիգ պատերով կազմված խորանարդաձև ծավալով, որն, ըստ էության, պահպանիչ թմբկապատ է, ավելի շատ հենարան՝ գմբեթը պաշտպանող վեղարի համար: Տարակույս չի կարող լինել, որ կոնստրուկտիվ լուծումն այս կրկնում է հնավանդ փայտյա գմբեթների ձևերը, որտեղ հազարաշենը թերևս նույնպես եզրափակվում էր դրսից խորանարդաձև ծավալով, իսկ վերևից ծածկվում քառալանջ կղմինդրածածկ վեղարով: Ամենայն հավանականությամբ, այս ձևն է ունեցել Էջմիածնի Մայր տաճարի ակզբնական գմբեթը:

Համեմատաբար ավելի լայնաթռիչք զըմբեթների դեպքում թմբուկի նիստերի քանակը ավելանում է, հասնելով 12-ի և նույնիսկ 16-ի:

Միշտ չէ, որ թմբուկի ներքին եզրածևը դրսևավորվում է արտաքուստ. օրինակ Սիսավանում թմբուկը ներսից ունի 8 նիստ, իսկ դրսից՝ 12:

Հուշարձանների գերակշռող մեծամասնության մեջ թմբկապատերը ներսից մնում են հարթ և միայն առանձին դեպքերում նրանք մշակվում են փոքր ելուստ ունեցող, մեծ մասամբ հարթ, նուրբ որմնասյուների վրա հենվող կամարաշարերով (Թարգմանչաց, Թալին): Ի տարբերություն ինտերյերների, թմբկապատերը դրսից հաճախ շրջապատվում են բավականին ուժեղ ելուստ ունեցող կամարաշարերով, իսկ առանձին դեպքերում նիստերի անկյունները հատվում են եռանկյունաձև խորշերով:

Ինչ վերաբերում է գմբեթի սփերային, ապա վերը նշվեց արդեն, որ հայ վարպետները հնուց ի վեր կարողանում էին հիանալի աբսիդներ, գմբեթարդներ կառուցել բոլորածև հիմնատակերի վրա: Պարզ է դառնում, որ գմբեթավոր կառույցների շինարարության հետ կապված դժվարությունները վերաբերում էին ոչ թե բուն գմբեթի սփերայի կառուցմանը, այլ այն փոխանցման գոտուն, որը միջանկյալ դեր էր կատարելու գմբեթատակ քառակուսու և գմբեթի սփերայի շրջանաձև հիմնատակի միջև¹⁵:

Դժբախտաբար մեզ չեն հասել հնագույն գմբեթները, համեմայն դեպս Օծունի գմբեթը վկայում է, որ VI դարի 50-ական – 60-ական թվականներին արդեն մշակվել էր հայկական գմբեթի հիմնական ձևը: Որոշ հուշարձաններում (Ավանի ավանդատների գմբեթները,

¹⁵ Դժվար է ասել, Տեկորի կիսասփերան նախնական՞ն է, թե՛ ոչ: Թորամանյանի ենթադրությունը, որ այստեղ եղել է լանջավոր ծածկ, համոզիչ չէ. շատ մեծ էր թռիչքը, և նման ցածրադիր ծածկ պարզապես հնարավոր չէր կառուցել միակտուր քարերից, որոնց երկարությունը պետք է հասներ մոտ չորս մետրի: Մյուս կողմից, այստեղ արդեն կար գմբեթի սփերայի ութանիստ հիմնատակը և ոչինչ չէր խանգարում նրա վրա սովորական գմբեթ դնելուն: Զե՛ որ նույն հայ վարպետները, նույն հիմնգերորդ դարում գիտեին հիանալի գմբեթարդներ կառուցել աբսիդների բոլորածև հորինվածքների վրա, իսկ ութանիստ հիմնատակը այս տեսակետից ոչ մի սկզբունքային տարբերություն չէր ներկայացնում:

Հռիփսիմեի գմբեթը) դրանք ունեն դեպի վեր ձգված, ձվաձև սֆերա, մի բան, որը հնավանդ ձևերի հեռավոր արձագանքն է, և կարելի է ասել, նման լուծումների վերջին օրինակները: Շատ շուտով սֆերաները ստանում են իրենց դասական շրջագծային հորինվածքը, որը և պահպանվում է ամբողջ միջնադարի ընթացքում:

Արդեն հնագույն գմբեթներում (Օծուն, Մաստարա, Ավան) առկա են գմբեթի սֆերան մասնատող ջլականարները: Նրանց դեկորատիվ էությունը ոչ մի կասկած չի հարուցում. տաշված որմածքի շարքային քարերից, ունենալով ընդամենը 6-7 սմ ելուստ, ջլականարներն այդ նախատեսված էին ստեղծելու հեռանկարային էֆեկտ և վերացնելու կախվածության և ծանրության այն զգացումը, որը կառաջանար քիչ թե շատ զգալի չափեր ունեցող հարթ սֆերաների ժամանակ: Սկզբնական շրջանում նրանք հավասարաչափ տեղաբաշխված էին սֆերայի ամբողջ տարածքում (Օծուն): Սակայն շուտով նրանք խմբավորվում են (Մաստարա) և պատկերվում որպես երկրի հիմնական ուղղություններով ձգված հսկա խաչեր: Սակայն պետք է ասել, որ խորհրդանիշը այս միշտ չէ, որ պահպանվում է, և նույն VII դարից կան ոչ քիչ քանակությամբ հուշարձաններ, որտեղ կամ բոլորովին չկան այդ ջլերը, կամ նրանք ունեն գմբեթի սֆերայի նկատմամբ հավասարաչափ տեղաբաշխում:

Գմբեթները դրսից, որպես կանոն, պսակվել են կղմինդրյա սֆերիկ ծածկով. մեզ են հասել իրենց նախնական դիրքով մի քանի հուշարձանների ծածկեր (Մրեն, Կարմրավոր): Օգտագործվել են հարթ և կորագիծ կղմինդրներ: Վերջիններս ծածկել են հարթ կղմինդրների հպման ելուստները: Առաջին շարքի կղմինդրները, որոնք դրվել են քիվի վրա, հատուկ երկաթյա գամերի միջոցով ամրացվել են կրաշաղախի հետ: Կղմինդրներով են ծածկված եղել նաև աշխարհիկ շենքերը և հատկապես պալատական մեծ կառույցները:

Թմբկապատերը պսակվել են բավականին

ուժեղ ելուստ ունեցող քիվերով, որոնց եզրածները հիմնականում կրկնել են թմբուկների ձևերը: Առանձին հուշարձաններում բազմանիստ թմբուկների վրա դրվել են բուլորած քիվեր (Չվարթնոց, Հառիճ) և հնարավորություն է ստեղծվել տաշել քիվերի քարերը մեկ հիմնական նախանուշի հիման վրա, առանց նիստեր անելու և, բացի այդ, հրաժարվել կղմինդրյա ծածկի վրայի նիստերից, որոնք միշտ էլ անբավարար էին անձրևաջրերի ներթափանցման տեսակետից:

* * *

Հայկական շինարարական արվեստի պատմությունը սեյսմիկ ուժերի դեմ մղվող համառ պայքարի պատմություն է, երբ ամեն ինչ՝ որմածքի տեխնիկայից մինչև ավարտված կառույցների ընդհանուր հատակագծային-ծավալային հորինվածքը, ուղղված էր մեկ հիմնական նպատակի՝ ապահովել շենքերի կայունությունը, դիմագրավել երկիրը ցնցող ուժերին: Սեյսմիկ ուժերի դեմ մղվող դարավոր պայքարի փորձի մարմնացումն է հայկական ժողովրդական բնակելի տան ամբողջ հորինվածքը, ընդ որում առանձնակի ուշագրավ են և՛ լեռնային ու նախալեռնային շրջանների գլխատները, և՛ հարթավայրային շրջանների բնակելի տները:

Մոնումենտալ հուշարձաններում պայքարը մղվում էր երկու հիմնական ուղղություններով: Առաջինն ամրակուռ կառույցների ստեղծումն էր՝ ներքևից վերև միավորված կրաբետոնի միածուլող զանգվածով: Երկրորդը համեմատաբար թեթև ծածկեր ունեցող կառույցներն էին՝ ժողովրդական բնակելի տան ավանդական հազարաշենի հիման վրա. սկզբունքն այս առանձնապես լայն տարածում էր գտել աշխարհիկ ճարտարապետության մեջ: Առանձին խնդիր էր ծածկերի հենարանների հարցը: Մոնումենտալ կառույցներում հայ ճարտարապետները միշտ էլ խուսափել են առանձին կանգնած սյուներից և նրանց վրա են հենել փայտյա հազարաշեններ միայն: Թաղածածկ հուշարձաններում առանձին

կանգնած հենարանի միակ ձևն էր հաստա-
հեղույս, ուժեղ մույթը: Այս հանգամանքը
խիստ ուշագրավ է և հետաքրքիր, որովհետև
նույն դասական բազիլիկատիպ կառույցների
երկրում՝ Ասորիքում, մույթեր ունեցող հուշար-
ձաններ հանդես են գալիս VI դարից, իսկ մինչ
այդ ժամկետի բոլոր տարբերակներում էլ կրող
հիմնական տարրերը սյուներն էին, այն էլ մեծ
մասամբ վերցրած անտիկ շրջանի հուշարձան-
ներից: Հայկական բազիլիկաներն ընդհան-
րապես աչքի են ընկնում իրենց ոչ մեծ բա-
ցարձակ չափերով և համաչափությունների
համեմատաբար քիչ ձգվածությամբ:

Պատահական չէ, որ անընդհատ զգաց-
վում էր միանավ և եռանավ հորինվածքների
կարճացման միտումը, ընդ որում նույն բանը
առանձին դեպքերում կիրառվում է բառա-
ցիորեն. քանդվում են հնավանդ երկար հու-
շարձանները և կարճացվում (Դվին, Ջովունի):

Այս ամենը ոչ այլ ինչ էր, քան հայ ազգային
ճարտարապետության ներքին օրինաչա-
փության մի դրսևորում, որը էլ ավելի ցայտուն
դրսևորվեց, երբ օրվա հարց դարձավ գմբե-
թավոր հորինվածքների շինարարությունը:
Պատահական չէ, որ առաջին հերթին մշակ-
վեցին գմբեթավոր տիպերի ստատիկ հավա-
սարակշռության սխտեմները և անխտիր բոլոր
տեղերում ապահովվեց գմբեթի և թաղերի
հորիզոնական ճիգերի չեզոքացումը բուն
կառույցների օրգանական մասերը հանդիսա-
ցող համամասնությունների՝ խաչաթևերի և
աբսիդ-հենախորշերի միջոցով: Այսպես, եթե
կենտրոնագմբեթ հորինվածքներում ելակետը
տետրակոնխն էր՝ չորս աբսիդ-հենախորշերի
կամ ուղղանկյուն խաչաթևերի հպումից ստաց-
ված տարածական համակարգը, ապա սին-
թեզված տիպերում կոնստրուկտիվ տեսա-
կետից հիմնականը, գլխավորը ներքին ծա-
վալային ձևերով կազմված խաչն էր, որի վրա
էլ բարձրանում էր գմբեթը:

Այս ամենն անշուշտ հարցի կոնստրուկտիվ
կողմն էր, կոնստրուկտիվ սխեման. որի շուրջն
էլ կազմակերպվում էր պաշտամունքային
կառույցի ամբողջ հորինվածքը, թելադրված ոչ

պակաս կարևորություն ունեցող լիթուրգիա-
կան, կրոնական և գեղագիտական պահանջ-
ներով: Հայկական միջնադարյան ճարտարա-
պետության ամենաբնորոշ կողմերից մեկն էլ
հենց այն է, որ այս երեք գործոնները մշտապես
հանդես են գալիս անքակտելի միասնության
և սինթեզի մեջ, և չենք կարող նշել և ոչ մի, քիչ
թե շատ նշանակալից հուշարձան, որտեղ այդ
երեք կողմերից մեկն ու մեկը գերակշռող
առաջնություն ունենար, իսկ մյուս հատկա-
նիշները հետին պլան մղված լինեին:

Դժբախտաբար, մեզ չեն հասել հայկական
միջնադարյան ճարտարապետական մշա-
կույթին նվիրված այնպիսի աշխատություն-
ներ, ինչպիսիք են Վիտրուվիի գործը անտիկ,
կամ Հերոնի աշխատությունը բյուզանդական
ճարտարապետության համար: Որ նման գոր-
ծեր անշուշտ եղել են նաև միջնադարյան
Հայաստանում, ակնհայտորեն վկայում է
ոճական այն զարմանալի միասնությունը,
համաչափությունների այն ուշագրավ կայու-
նությունը, որոնք այնքան բնորոշ են վաղմիջ-
նադարյան հայկական ճարտարապետական
մշակույթին առհասարակ: Դժբախտաբար
ոչինչ հայտնի չէ նաև հայկական հուշարձան-
ների նախագծման սկզբունքների մասին:
Պատմիչների թռուցիկ հիշատակությունները
ճարտարապետների կողմից ապագա շենքերի
մանրակերտների պատրաստման մասին և
նույն մանրակերտների մի քանի սխեմատիկ
օրինակները, որ հասել են մեզ, խիստ հեռու
են բացահայտելու ճարտարապետների ստեղ-
ծագործական որոնումների պրոցեսը, բարդ և
մինչև վերջ մտածված կառույցների հաշվարկ-
ներն ու նախագծման ու իրականացման տեխ-
նիկան: Մենք հատկապես շեշտում ենք իրա-
կանացման հետ կապված դժվարությունները,
որովհետև մի բան էր քարից, փայտից, կավից
մանրակերտներ պատրաստելը, ապագա
շենքերի նույնիսկ գծագրերը անելը մագա-
ղաթների կամ հարթ տախտակների վրա, և այլ
բան էր հորինվածքներն այդ նշանագծել
տեղում, մի աշխատանք, որը նախագծի
համաչափությունների պահպանման պայ-

մաններում պահանջում էր միանգամայն այլ մոտեցում, աշխատանքային այլ պրոցես: Չէ՞ որ միջնադարյան ճարտարապետի հիմնական գործիքներն էին քանոնն ու կարկինը, անկյունակն ու լարը:

Դժբախտաբար, մեզ չի հասել և ոչ մի միջնադարյան նախագիծ: Բուն կառույցների վրա կան քանոնի, կարկինի օգտագործման խիստ ակնառու հետքեր, երբ ինչ-որ սուր գործիքով նշվել են ապագա ճարտարապետական մանրամասների տեղաբաշխման տեղերը, գծվել, օրինակ, որմնախարիսխների վրա ամեն հաջորդ շարքի եզրը, կարկինով կառուցվել բարավորի վրա հետագայում քանդակվելիք խաչը և այլն: Առանձնակի ուշագրավ են Արուծի հուշարձանի արևելյան ճակատի հյուսիսային խորշի քարերի վրա արված զարդաքանդակների գծագրերը, որոնք ոչ այլ ինչ են, քան քարտաշ վարպետների վարժություններ, արված այն ժամանակ դեռևս, երբ քարերը, մաքուր տաշված, դեռևս գետնի վրա էին գտնվում: Որ հայ ճարտարապետները և մանրանկարիչները լայնորեն կիրառել են երկրաչափական գծագրումները քանդակվելիք զարդածների կամ նկարվելիք մանրանկարների ընդհանուր հորինվածքի մշակման ժամանակ, ոչ մի տարակույս չկա: Պահպանվել են զարդաքանդակներ, որոնց մի մասը ինչ-ինչ պատճառներով չի ավարտվել և որտեղ հարթ քարի վրա կարկինի և քանոնի օգնությամբ պարզ և հստակ գծված է քանդակվելիք մասի եզրագիծը:

Ոչ պակաս ուշագրավ են մանրանկարչական խորանները, որոնց կառուցողական վերլուծությունը ակնհայտորեն ցույց է տալիս նրանց՝ երկրաչափական որոշակի համաչափությունների հիման վրա կառուցված լինելու հանգամանքը: Ակնհայտ է դառնում, որ երկրաչափական գծագրումները ոչ այլ ինչ էին, քան ճարտարապետների աշխատանքային մեթոդը, միջոց, իրականացնելու նրանց մտահղացումները: Այսպես են և ձեռագրերում, մագաղաթների վրա պատկերված խորաններն ու ամենատարբեր զարդածները, այսպես են

հուշարձանների պատերին քանդակված զարդածները: Ծիշտ է, մեզ չեն հասել մագաղաթների վրա կատարված նախագծեր, սակայն բուն հուշարձանների չափագրական գծագրերի վերլուծությունը տարակույս չի թողնում, որ նրանք կառուցված են եղել երկրաչափական խոր գիտելիքներ ունեցող ճարտարապետների կողմից, գիտելիքներ, որոնք մեծապես նպաստել են նույն այդ նախագծերի իրականացման գործին:

Այս խնդիրը սերտորեն առնչվում է ճարտարապետական գծագրերի գոյության հարցի հետ, գծագրեր, որոնք մեզ հետաքրքրող շրջանում հայտնի չեն ոչ մի երկրում առհասարակ, չնայած, որ հոյակերտ կառույցների առկայությունը և՛ Սիրիայում, և՛ Բյուզանդիայում, և՛ Կովկասում տարակույս չի թողնում դրանց առկայության մասին: Այս առնչությամբ առանձնակի ուշագրավ է Արուծի տաճարի գմբեթատակ քառակուսու հյուսիսարևելյան ելուստի արևելահայաց կողմում մի լայնամիստ, հարթ մշակված քարի վրա արված հատակագիծը: Կասկած չի կարող լինել, որ այս խիստ դժվարամատչելի տեղում հնարավոր չէր որևէ բան գծել տաճարը կառուցելուց հետո¹⁶: Այն գծվել է այն ժամանակ, երբ այս մեծադիր, հիանալի տաշված քարը դեռևս գետնի վրա էր, և օգտագործվել է ճարտարապետի կողմից իր նախնական մտահղացումները գրաֆիկորեն պատկերելու համար: Ակնհայտ է, որ այստեղ մենք գործ ունենք ոչ թե վերջնական նախագծի, այլ նախնական ուրվանկարի հետ, թեև արված է այն մեծ խնամքով: Այստեղ պահպանվել է նույնիսկ տետրակոնիսներին բնորոշ արևմուտք-արևելք ուղղության որոշ ձգվածությունը, թեև, պետք է ասել, որ հատակագիծը դեռևս չի մշակված և չեն նշված ո՛չ դռները, ո՛չ էլ լուսամուտները:

Գծագիրը կատարված է քանոնի և

¹⁶ Այն մեզ հայտնի դարձավ, երբ վերականգնվում էր տաճարի ծածկը, և կառուցված էին բազմաթիվ լաստակներ: Գծագրի վրա մեր ուշադրությունը հրավիրեց ճարտարապետ-վերականգնող Ա. Գարությունյանը:

կարկինի միջոցով, և օժանդակ գծերի առկայությունը ակնհայտորեն ցույց է տալիս գծագրի կատարման տեխնիկան: Ելակետն այստեղ եղել է արսիդների լայնությունը և նրանց կենտրոնների տեղաբաշխումը: Գմբեթակիր տարածությունը ստացվել է ոչ մեծ լայնացումների հիման վրա, ընդ որում նույն արսիդների կենտրոններից էլ գծվել են արտաքին պատերի եզրաձևերը:

Պատերը գծագրի վրա պատկերված են բոլորածև, և հետագայի գործ էր անշուշտ դրանք կամ բազմանիստ, կամ ուղղանկյուն եզրաձևի մեջ պարփակելը: Դժվար է ճշտորեն որոշել մասշտաբի հարցը: Ելնելով պարզ քառաթև հուշարձանների ներքին տարածությունների և պատերի հաստությունների միջև եղած առնչություններից՝ կարելի է ենթադրել, որ գծագիրն արված է 1 : 50 մասշտաբով:

Այսպիսով, Արուճում պահպանված գծագիրը, ըստ էության, առաջինն է ամբողջ վաղմիջնադարյան հայկական, և ոչ միայն հայկական, ճարտարապետության մեջ, ընդ որում տարակույս չկա, որ հատակագիծն ամբողջությամբ ստացվել է երկրաչափական կառույցների միջոցով:

Երկրաչափական կառուցումների մեթոդը օգտագործվել է նաև ծավալային ձևերի, ճակատների մշակման ժամանակ: Դրա ցայտուն ապացույցն է «Էջմիածնի 989 թ. ավետարանի» շքամուտքերի համաչափությունները: Տարակույս չկա, որ մանրակերտերը նույնպես մասշտաբային կառուցում են ունեցել:

Բնականաբար հարց է առաջանում. ի՞նչ մեթոդով են կառուցվել բուն շենքերը, ի՞նչն է եղել ելակետը համաչափությունների մշակման հարցում և, վերջապես, ինչպե՞ս են նշանագծվել նրանք տեղում, որովհետև մի բան էր քանոնի և կարկինի միջոցով գծագիր կառուցել մագաղաթի, տախտակի վրա, այլ բան է այն նշանագծել հարթեցված գետնի վրա: ճիշտ է, երկու դեպքում էլ սկզբունքային տեսակետից պետք է մոտեցումը լիներ նույնը, սակայն նախագծի իրականացումը կապված էր զգալի դժվարությունների հետ, և ճար-

տարապետական ձևերի կառուցման մեթոդները այստեղ պետք է գտնեին իրենց հստակ և պարզ դրսևորումը: Իսկ այդ ամենը պահանջում էր երկրաչափական, մաթեմատիկական որոշակի գիտելիքներ, մանավանդ, որ միջնադարյան գործիքներով հեշտ չէր քիչ թե շատ բարդ հորինվածք, ներքին բաժանումներ ունեցող և զգալի չափերի հասնող շենքերի նշանագծումը, էլ չենք ասում, օրինակ, Զվարթնոցի էքսեդրանների սյուների տեղաբաշխման մասին, որը իրականացնելու համար անհրաժեշտ էր իմանալ այնպիսի մի բարդ երկրաչափական խնդրի լուծումը, ինչպիսին էր շրջանագիծը 15 մասի բաժանելը: Սակայն հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ երկրաչափական կառուցումների հետ միասին ճարտարապետները օգտագործել են նաև պարզ թվային առնչությունների մեթոդը, երբ առանձին ձևերի բացարձակ չափերը բազմապատիկ են ինչ-որ նախօրոք ընտրված միավորի:

Ընդհանուր ճարտարապետության պատմության ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ իսկապես գոյություն են ունեցել ճարտարապետական ձևերի կառուցման և նշագծման երկու հիմնական մեթոդներ (երկրաչափական և թվային հարաբերությունների), և մեթոդներն այդ պայմանավորված են եղել այն շինարարական, կառուցողական տեխնիկայով, որը և գերիշխել է տվյալ երկրում: Սակայն չպետք է մոռանալ, որ այդ երկու հիմնական մեթոդներից յուրաքանչյուրն իր հերթին բնավ չէր բացառում մյուս մեթոդի մասնակի օգտագործումը, հանգամանք, որը նկատելի է հուշարձաններում:

Մասնագիտական գրականության մեջ բազմաթիվ տեսություններ են մշակվել, ընդ որում մի դեպքում ելակետ են ընդունվել պարզ թվային հարաբերությունները (որոնց նախօրինակն է անտիկ ճարտարապետության մեջ տարածված մոդուլային համակարգը՝ ըստ Վիտրուվիոսի), իսկ մյուս խումբը կազմում են այն հետազոտությունները, որտեղ հիմնականը երկրաչափական կառուցումներն են, որոնց հիման վրա էլ ստացվում են հետազոտվող

շենքերի բոլոր գլխավոր կետերը: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ մեթոդներն այդ թելադրված են համապատասխան շինարարական տեխնիկայի տարածման արեալներով և կոնկրետ անհրաժեշտություն էին, ռացիոնալ միջոց, որով և ճարտարապետներն իրականացնում էին իրենց մտահղացումները: Եվ եթե մոդուլային համակարգը տարածված էր հունա-հռոմեական աշխարհում, իսկ երկրաչափական կառուցումների մեթոդը՝ եգիպտոսում և Միջագետքում, ապա այդ ևս բացատրվում է որոշակի պայմաններով, օբյեկտիվ իրականությամբ և ոչ բնավ հույն կամ եգիպտացի ճարտարապետների նախասիրություններով: Կառուցողական մեթոդները մշակվում են դարերի ընթացքում, նրանց արմատները հասնում են տվյալ ժողովրդի կազմավորման շրջանը և պայմանավորվում այն բնակլիմայական, աշխարհագրական շրջապատով, որտեղ ապրել, կազմավորվել և զարգացել է տվյալ ժողովուրդը:

Շինարարական տեխնիկայի զարգացմանը զուգընթաց զարգանում և կատարելագործվում են ճարտարապետական ձևերի կառուցողական մեթոդները, մշակվում նրանց տեսական հիմունքները, համաչափական հասկացությունների էսթետիկական սկզբունքները: Այս հանգամանքն իր առավել ցայտուն դրսևորումն է գտնում անտիկ աշխարհում, հատկապես հունական ճարտարապետության մեջ, որտեղ կառուցվող տաճարի բոլոր ճարտարապետական ձևերը փոխադարձ կապի մեջ էին և, ըստ էության, թելադրված քարհանքերում կտրված մարմարե բլուկների նախապես ընտրված չափերով: Քարերը նախօրոք պատրաստվում էին քարհանքերում, և տեղում, շենքի վրա մշակվում էր նրանց արտաքին մակերեսը միայն:

Այս շինարարական տեխնիկան կատարելագործվել էր դարերի ընթացքում, և ահա այս պրոցեսում էլ միանգամայն տրամաբանական էր մոդուլային սիստեմի մշակումը: Ակնհայտ է դառնում, որ այդ սիստեմն իր

հիմքում ուներ ոչ այլ ինչ, քան հունական իրականության մեջ ընդհանրացած շինարարական, կառուցողական տեխնիկան, թեև զարգացման պրոցեսում այն ստացավ շատ ավելի լայն գեղարվեստական իմաստ:

Այլ էր իրադրությունն այն երկրներում, որտեղ շինարարական տեխնիկայի ելակետն էր հոծ պատը, որտեղ խոսք անգամ չկար սյունահեծանային կոնստրուկցիաների և դրանց չափերը թելադրող առանձին, նախօրոք պատրաստված բլուկների մասին: Այստեղ ելակետը ոչ թե սյան չափն է, նրա տրամագիծը, որը և ըստ էության թելադրում էր հունական համաչափական ամբողջ նրբագեղ համակարգը, այլ ներքին տարածությունների թռիչքներն էին, որոնք և կանխորոշում էին թե՛ պատերի հեռավորությունները, թե առանձին հսկա մույթերի չափերը, մույթեր, որոնք իրենց բացարձակ չափերով քիչ բանով էին տարբերվում հոծ պատերի առանձին հատվածներից: Միանգամայն տրամաբանական է, որ այս շինարարական տեխնիկայի պայմաններում պետք է մշակվեր ճարտարապետական ձևերի կառուցման սկզբունքային այլ մեթոդ, որտեղ առաջին հերթին պետք է նշանագծվեին միմյանց ուղիղ անկյան տակ հատող պատերի ուղղությունները, որոշվեին ինտերյերի հիմնական կետերի երկրաչափական տեղերը:

Տարակույս չի կարող լինել, որ այս կառուցողական սիստեմի ժամանակ ևս ստացվում էին պարզ թվական հարակցություններ, սակայն ինքնին հասկանալի է, որ դրանք չէին որոշիչը: Նման մեթոդով են կառուցված եգիպտական ճարտարապետության հիմնական հուշարձանները և խիստ բնորոշ է, որ նույն այդ մեթոդը կիրառվել է նաև բարձրաքանդակների նշանագծման ժամանակ: Երկրաչափական կառուցումների այս մեթոդը, թեև մշակված միանգամայն այլ հիմունքներով, տարածում ուներ նաև ասորաբաբելոնական աշխարհում: Այդ միանգամայն հասկանալի է և տրամաբանական. հոծ, զանգվածային ծավալ ունեցող այդ կառուցողական տեխնիկան չէր կարող նշագծման

որևէ այլ մեթոդ ունենալ: Առանձին կանգնած նուրբ սյուներ այստեղ համարյա չկային, իսկ մույթերը պատերի հսկա հատվածներ էին, կառուցված ճիշտ նույն շինարարական տեխնիկայով, ինչ որ պատերը:

Ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ ուրարտական ճարտարապետության մեջ ևս, որն իր ընդհանուր բնույթով այնքան մոտ է Միջագետքի ճարտարապետությանը, նույնպես օգտագործվել է երկրաչափական կառուցումների մեթոդը:

Հին արևելյան ճարտարապետական մշակույթի այս ավանդները իրենց որոշակի դրսևորումն են գտել նաև Աքեմենյան իրանի ճարտարապետական մշակույթում, մի երկիր, որի կազմում, Ուրարտուի անկումից հետո շուրջ երկու դար, Հայաստանը կազմում էր երկու նշանավոր սատրապություններ:

Լավ հայտնի է, թե ինչպիսի նշանակություն է ունեցել ուրարտական ճարտարապետությունը հայկական ճարտարապետական մշակույթի կազմավորման հարցում: Նշենք միայն մի օրինակ. կառուցողական, չափական միավորը, այսինքն կառուցվածքների նշանագծման այդ ամենահիմնական միավորը, հայերը ժառանգել են Ուրարտուից: Մյուս կողմից բուն հայկական ճարտարապետությունը հոծ պատի, ուժեղ մույթերի ճարտարապետություն էր և հելլենիստական շրջանում ներթափանցած պերիպտերային հորինվածքները՝ սյունա-հեծանային կոնստրուկցիաները, այնպես էլ չմերվեցին հայ ճարտարապետության հետ, ինչպես և ամբողջ հելլենիստական մշակույթն ընդհանրապես: Լինելով արիստոկրատական վերնախավի մշակույթ, այն արագ անհետացավ հեթանոսական կրոնի խորտակման հետ միասին: Հայ մշակույթի բոլոր բնագավառներում հաղթեցին հին արևելյան ակունքներ ունեցող տեղական ավանդույթները:

Շինարարական գործի, ճարտարապետական արվեստի պատմությունը, անկախ նրանից, թե որ ժողովրդի մասին է խոսքը, ակնհայտորեն ցույց է տալիս, որ կառուցո-

ղական տեխնիկան նույնքան օրգանական է ժողովրդի խառնվածքին, նույնքան հին և ավանդական, որքան լեզուն: Ամեն մի ժողովրդի կառուցողական արվեստի սկզբունքները մշակվում են դարերի ընթացքում, մշակվում արդեն այն ժամանակ, երբ դեռևս նոր-նոր էր կազմավորվում ինքը, ժողովուրդը և շարունակվում կատարելագործվել նրա ամբողջ պատմության ընթացքում: Եվ ճիշտ, այնպես, ինչպես տարբեր ցեղախմբերի միավորման ժամանակ կազմավորվում է լեզուն, նույն ուղիներով էլ, տարբեր հոսանքներից, տարբեր ցեղերի կառուցողական տեխնիկայի միաձուլման հիման վրա էլ կազմավորվում է տվյալ ժողովրդի շինարարական արվեստը: Անշուշտ, դարերի ընթացքում այն զարգանում է, կատարելագործվում, հանդես են գալիս նոր շինանյութեր, նոր տիպերի շենքերը պահանջում են նոր կոնստրուկտիվ ձևեր, սակայն հիմնականում մնում են առանց սկզբունքային փոփոխության: Դրա ցայտուն ապացույցն է հայկական բնակելի տունն ամբողջությամբ. նրա՝ թե՛ ընդհանուր հորինվածքը, թե՛ կոնստրուկտիվ լուծումները: Այդ են հաստատում և՛ հազարաշեն ծածկերի ձևերը, որոնց սաղմերը կային դեռևս բրոնզեդարյան դամբարանների ծածկերում, և՛ մինչև օրս պահպանված հարթ ծածկերի օրինակները, որոնք, համարյա թե առանց որևէ փոփոխության, այսօր էլ կրկնում են ուրարտական ճարտարապետության մեջ հայտնի ծածկերի ձևերը:

Հայկական լեռնաշխարհի բնակլիմայական պայմաններին համապատասխանող կառուցողական այս տեխնիկան, մշակված հայ ժողովրդի կազմավորման շրջանում, հարստացած իրանական կառուցողական տեխնիկայի հետ ունեցած առնչություններով, հասել էր արդեն այնպիսի բարձր մակարդակի, որը հելլենիստական դարաշրջանի շենին հնարավորություն էր տվել կառուցել բազմաթիվ ամրոցներ և հոյակապ պալատական շենքեր:

Այսպիսով, որոշակի հիմքեր կան պնդելու,

որ հայկական կառուցողական արվեստը իր հիմնական սկզբունքներով մշակվելով հանդերձ հայ ժողովրդի կազմավորման ավարտի շրջանում, ժառանգելով ուրարտական կառուցողական արվեստի որոշ գծեր և այդ թվում այնպիսի կարևոր մի տարր, ինչպիսին է չափական միավորը, անշուշտ պետք է ժառանգեր նաև նույն այդ չափական միավորի միջոցով ճարտարապետական ձևերի կառուցման տեխնիկան, այն է՝ հին արևելյան ճարտարապետական մշակույթի այնպիսի մի բնորոշ կողմը, ինչպիսին է ճարտարապետական հորինվածքի կառուցման երկրաչափական եղանակը:

Այս հանգամանքն անշուշտ պատահական չէր և պայմանավորված էր այն կառուցողական տեխնիկայով, որը բնորոշ էր հայկական ճարտարապետական մշակույթին, սկսած նրա զարգացման ամենավաղ շրջանից: Այստեղ հիմնականը, որոշիչը ուժեղ հոծ պատն էր, և ամեն ինչ որոշվում էր թռիչք-որմնամույթ-պատ հարակցության հիման վրա:

Մեր հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ հայ միջնադարյան ճարտարապետի աշխատանքային մեթոդը ձևերի երկրաչափական կառուցումների մեթոդն էր՝ հիմնված ավանդական գծային չափի վրա: Հիմնական ելակետը, որը և կանխորոշում էր կոնստրուկտիվ տարրերի բացարձակ չափերը, կառույցի գլխավոր տարրի թռիչքն էր, որն էլ իր հերթին կանխորոշում էր հուշարձանի մյուս մասերի չափերը. մի դեպքում դա ներսի լայնությունն էր, մյուս դեպքում՝ մույթերի հեռավորությունը, մեկ այլ դեպքում՝ զմբեթատակ տարածության չափը, սակայն անխտիր բոլոր դեպքերում դա կառույցի հիմնական կազմավորող տարրի չափն էր, որը նշանագծվում էր արդեն գետնի հարթության վրա և ելակետ հանդիսանում հարակցվող տարրերի համար: Ճարտարապետության պատմության մեջ հիմնականը, ինչպես նշվեց, թռիչք-հենարան հարակցությունն էր, և նրանք սերտ միասնության մեջ են գտնվում ամեն մի կառույցում: Մի դեպքում ելակետ ընդունվում էր հենարանի չափը և նրա

հիման վրա որոշվում թռիչքը, մյուս դեպքում նախօրոք ընտրված թռիչքին համապատասխան կառուցվում էր հենարանը. անկախ ամեն ինչից, այս հարակցությունը լուծվում էր տվյալ երկրի, տվյալ դարաշրջանի շինարարական տեխնիկայի հիման վրա: Հունաստանում, որտեղ ամեն կառույցի ելակետը սյունն էր, միանգամայն տրամաբանական էր մոդուլային համակարգի ստեղծումը: Հին արևելքում, որտեղ կոնստրուկտիվ գլխավոր կրող տարրը ոչ թե սյունն էր, այլ երկար ու ծիգ պատը, համաչափությունների ելակետը պետք է դառնար և դարձավ կառույցի հիմնական մասի թռիչքը: Դրան համապատասխան էլ որոշվում էին թե՛ պատերի, թե՛ այլ հարակցվող մասերի հաստություններն ու չափերը: Այս տեխնիկան էլ պետք է բերեր ճարտարապետական ձևի երկրաչափական կառուցման մեթոդին, որտեղ հիմնականը պարզ երկրաչափական ֆիգուրների միջոցով ապագա կառույցի բոլոր հիմնական կետերի ստացումն էր, կրող գլխավոր տարրերի, պատերի ուղղությունների որոշումը:

Ահա այս կառուցողական տեխնիկան էր, որ ժառանգեց Հայաստանը և հայ վարպետները մեծ հմտությամբ հարմարեցրին այն իրենց որոշակի պայմաններին և պահանջներին:

Անհրաժեշտ է առանձնակի նշել, որ երկրաչափական կառուցումների այս մեթոդը բնավ չի բացառում առանձին տարրերի միջև եղած պարզ թվական հարաբերությունների առկայությունը, սակայն ինքնին հասկանալի է, որ երկրորդական նշանակություն ունեցող այդ հարակցությունները չեն կարող որոշիչ նշանակություն ունենալ ճարտարապետական ձևի նախագծման և հատկապես իրականացման գործում, երբ անհրաժեշտ էր տեղում նշանագծել կառույցը և շինարարական հրապարակի վրա որոշել ապագա շենքի բոլոր հիմնական կետերը:

Պարզ թվական հարաբերությունները գլխավորապես նկատելի են թռիչք-հենարան անմիջական հարակցություններում, որտեղ,

որպես կանոն, թռիչքի բացարձակ չափը ելակետ է ծառայում թաղը կրող հենարանի համար, լինի դա պատը, նրան հպված որմնամույթը, թե առանձին կանգնած մույթը: Սակայն դժվար չէ տեսնել, որ թվական հարաբերություններն այդ բնավ չեն կանխորոշում ճարտարապետական ձևի կառուցումը. այստեղ ելակետը արդեն երկրաչափական կառուցումների մեթոդն էր, որը և, ինչպես ցույց են տալիս իրական հուշարձանները, ճարտարապետական ձևի իրականացման հիմնական մեթոդն էր ամբողջ հայկական ճարտարապետության մեջ առհասարակ: Երկրաչափական կառուցումներն այդ ամեն դեպքում խիստ կոնկրետ են և հիմնված են ժամանակին օգտագործվող չափական միավորների վրա, հանգամանք, որը և էապես տարբերում է այս համակարգը վերացական երկրաչափական կառուցումների այն մեթոդներից, որոնք հաճախ են հանդիպում մասնագիտական գրականության մեջ: Երկրաչափական կառուցումներն անշուշտ ինքնանպատակ չէին: Ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրությունը, այդ ոչ այլ ինչ էր, քան ճարտարապետի մտահղացումների, ստեղծագործական որոնումների նյութականացումը, երբ նախօրոք ընտրված չափերը ճշտվում էին, վերածվում կոնկրետ չափական միավորների վրա հիմնված պարզագույն ֆիգուրների, որոնց կառուցումը տեղում արդեն ոչ մի սկզբունքային դժվարություն չէր առաջացնում: Մյուս կողմից ակնհայտ է դառնում, որ

նախագծման պրոցեսը չէր կարող անջրպետով բաժանված լինել նույն հուշարձանների իրականացման պրոցեսից. ավելին, դրանք պետք է լինեին ճիշտ և ճիշտ նույնը, և տարբերությունը միայն մասշտաբների մեջ էր, կիրառվող գործիքների տարբերության մեջ: Այս պայմաններում չի կարող լինել ոչ մի խզում նախագծման ու իրականացման մեջ, և միջնադարյան շենքերի նախագծման վերականգնման ամեն մի փորձ պետք է հաշվի առնի, ավելի շուտ՝ ելնի այն իրականացնելու նույն միջնադարյան մեթոդներից:

Արմատապես սխալ կլինի մեզ ժամանակակից երկրաչափական կառուցողական հնարավորությունները ներկայացնել որպես միջնադարյան վարպետների ստեղծագործական մեթոդ, և խիստ բարդ, միջնադարյան գործիքներով պարզապես անհնար կառուցումները պատկերել որպես հայ վարպետների կառուցողական մեթոդ, մի բան, որը դեռևս նկատելի է առանձին հետազոտություններում:

Դժբախտաբար, մեզ չի հասել հայկական միջնադարյան ճարտարապետության տեսությանը նվիրված և ոչ մի գործ: Սակայն հուշարձանների վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս գեթ որոշ չափով լուսաբանել ճարտարապետական արվեստի այդ կարևոր բնագավառը, պատկերացնել հայ ճարտարապետների ստեղծագործական մեթոդները, նրանց որոնումների և մտահղացումների ուղիները:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՁԵՎԵՐ ԵՎ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ-ԱՐՏԱՀԱՅՏՉԱԿԱՆ ՄԻՋՈՑՆԵՐ

Հայկական ճարտարապետական հորինվածքների գեղարվեստական մշակման սկզբունքները դարավոր պատմություն ունեն։ Արմատական տեղաշարժերը ելակետ հանդիսացան վաղմիջնադարյան ոճական նոր ուղղության կազմավորման համար և իրենց կնիքը դրեցին ոչ միայն շինությունների տիպերի, այլև գեղարվեստական մշակման սկզբունքների վրա։ Պատի հարթության մշակումը իրականացվում է նոր մոտեցմամբ, որը շաղկապվում է հորինվածքային տիպերի հետ, դառնում ճակատների արտահայտչական ձևերի հիմնական ատաղծը։ Հայկական ճարտարապետության մեջ հիմնական կոնստրուկտիվ տարրը պատն էր։ Այն կազմում է անխտիր բոլոր կառույցների կմախքը, իսկ նրա գեղարվեստական մշակումը կառույցի արտահայտչականության հիմնական տարրերից մեկն է։ Պարզորոշ նկատվում է, թե ինչպես դարերի ընթացքում փոխվում են պատի մշակման սկզբունքները, երևան են գալիս տարբեր ոճական ուղղություններ։ Տարբեր երկրներում տարբեր էին ճարտարապետական մշակույթի տեկտոնիկական սկզբունքները։ Անտիկ հունական ճարտարապետության մեջ հիմնական ելակետն էր սյունահեծանային համակարգը, որը և կառույցների գեղարվեստական մշակման սիստեմների անկյունաքարն էր։ Առաջին պլանի վրա էր սյան տեկտոնիկան, և նրա, որպես հիմնական հենարանի և գեղարվեստական արտահայտչականության առավել կարևոր տարրի հիման վրա էր կազմավորված ամբողջ հունական դասական ճարտարապետական մշակույթը։ Հռոմեական ճարտարապետության մեջ

բետոնի լայն օգտագործումը հանգեցրեց պատի, որպես կոնստրուկտիվ հիմնական կրող տարրի, և սյան, արդեն որպես դեկորատիվ տարրի, սինթեզին։

Սկզբունքորեն այլ էր հայկական ճարտարապետությունը։ Այն ամբողջապես պատի ճարտարապետություն էր։ Սյունը, որպես ժողովրդական ճարտարապետության՝ դարերի խորքը գնացող հորինվածքների օրգանական մաս թեև չի մոռացվում մոնումենտալ կառույցների արտաքին սյունասրահներում, սակայն երբեք չի դառնում IV - VI դարերի քրիստոնեական տաճարների հենարանային սիստեմի հիմնական տարրը, ինչպես այդ սովորական երևույթ էր վաղքրիստոնեական Հռոմում, Բյուզանդիայում և Ասորիքում։

Հայկական վաղքրիստոնեական հուշարձաններում ավելի քիչ էր օգտագործվում սյունը որպես դեկորատիվ ելակետային տարր։ Առանձին հուշարձաններում հանդիպող որմնասյուները, որպես անդրադարձ նրանց նախորդող սյունասրահների, անհետանում են վերջիններիս հետ և արդեն VI դարից հետո, հատկապես VII դարում, հանդես են գալիս որպես ակնհայտ դեկորատիվ կամարաշար՝ լիովին կորցնելով կոնստրուկտիվ տարրի արտահայտչականության դերը։

Որոշ բազիլիկ կառույցներում, որտեղ բացակայում էին արտաքին սյունաշարերը և զարգացող կենտրոնագմբեթ ու սինթեզված տիպերում (Օծուն) հիմնականը դառնում էր պատի հարթության մշակումը. այն սերտորեն առնչվում է հուշարձանների ընդհանուր ծավալատարածական լուծման հետ, դառնում կառույցի տեկտոնիկ մշակման հիմնական

արտահայտչական տարրը: Վաղ միջնադարին անմիջապես նախորդող ուշ հելլենիստական շրջանից շատ բան չի հասել մեզ, սակայն հայտնի կառույցներն արդեն տարակույս չեն թողնում, որ հատկապես այս շրջանի մի քանի սկզբունքներ, անցնելով միջնադար, դարձան հայկական ազգային ճարտարապետության ուղենիշները և պահպանեցին իրենց գոյությունը դարեր շարունակ:

Առավել նշանակալիցն այս բնագավառում հուշարձանների արտաքին և ներքին հարթությունների համանման մշակման սկզբունքն էր, որն այնքան ցայտուն դրսևորվել է դեռևս Գառնիի տաճարում, և իր խիստ որոշակի անդրադարձը ունեցել քրիստոնեական ամենավաղ կառույցներում: «Միդիս» եռաշերտ որմածքի սկզբունքը, որոշ էվոլյուցիա անցնելով, պահպանեց իր գոյությունը ողջ միջնադարի ընթացքում: Պատերի ողորկ որմածքը, այն մասնատող հորիզոնական եզրակոսներով, բացվածքների պսակներով և շքանուտքերի նրբագեղ ձևերով, ելակետային նշանակություն ունեցավ հետագա դարերի համար: Այս մոտեցումը արմատապես տարբերում է հայկական հուշարձանները բյուզանդական կառույցներից, նրանց աղյուսի և շաղախի՝ հաջորդական դասավորություն ունեցող որմածքից:

Այդ հանգամանքն արտակարգ նշանակություն է ունեցել հուշարձանների գեղարվեստական մշակման հարցում: Այստեղից էլ այն սկզբունքային տարբերությունները, որ ակնհայտ են հայկական և բյուզանդական վաղմիջնադարյան հուշարձանների արտահայտչականության հարցում: Եվ իսկապես, այն ժամանակ, երբ բյուզանդական վաղմիջնադարյան ճարտարապետության մեջ արտաքին ճակատների մշակման հարցը (հատկապես Կոստանդնուպոլսի դպրոցում) պարզապես չէր էլ դրված, և ճարտարապետների ուշադրության կենտրոնում էր ինտերյերների մշակումը, որտեղ լայնորեն օգտագործվում էին և՛ բազմագույն մարմարները, և՛ խճանկարներն ու որմնանկարները, հայկական հուշարձան-

ներում պատի հարթ, հստակ որմածքը ոչ մի արհեստական երեսպատման կարիք չուներ, և միայն առանձին հուշարձաններում, այն էլ, որպես կանոն, գլխավոր խորաններում, կարելի էր տեսնել որմնանկարներ և խճանկարներ:

Այս մոտեցումը պահպանում է իր նշանակությունը ողջ միջնադարի ընթացքում, և, չնայած տարբեր դարերում որմածքի մշակումը տարբեր է լինում, հիմնական հատկանշական գծերը չեն կորցնում իրենց նշանակությունը:

* * *

Հուշարձանների գեղարվեստական արտահայտչականության հարցում գլխավորը նրանց ընդհանուր ծավալատարածական կերպարի ստեղծումն է, այն ելակետային սկզբունքների կազմավորումը, որոնք մշակվել էին Հայկական լեռնաշխարհի բնակլիմայական պայմանների, տեղական շինանյութերի, սեյսմիկ ուժերին հակազդելու դարավոր փորձի, ժողովրդի կենցաղի և հոգևոր պատկերացումների շրջանակներում: Եվ չնայած սոցիալ-պատմական իրադրությունների մեջ տեղի ունեցած արմատական փոփոխություններին, հայկական հուշարձանները պահպանել են իրենց տեկտոնիկ համաչափական սկզբունքները դարեր շարունակ, և պատահական չէ, որ նրանք անմիջապես ճանաչվում են և՛ հեռավոր, և՛ հարևան երկրների ճարտարապետական մշակույթների խորքի վրա, ունեն հատկապես իրենց բնորոշ այնպիսի գծեր, որոնք ընդհանուր են հայկական հորինվածքների հետ, անկախ տիպաբանական տարբերություններից, ժամանակից և ոճական ուղղություններից:

Հայկական ճարտարապետության մեջ այդ սկզբունքները կազմավորվել են դարեր առաջ, և հին արևելյան, ուրարտական, հելլենիստական մշակույթների խառնարանում, իբրև ինքնատիպ ուղղություն, հստակությամբ իր դրսևորումը գտավ վաղմիջնադարյան կառույցներում: Այդ շրջանում էր, որ կազմավորվեց հայկական ազգային ճարտարապետությունը, նրա այն ելակետային սկզբունք-

ները, որոնք ուղենիշ դարձան հետագա դարերի համար:

Դառնանք այժմ հուշարձանների առանձին ճարտարապետական ձևերին. ճարտարապետական հորինվածքների օրգանական մասն են կազմում հուշարձանների ճակատները շրջանցող որմնախարիսխները: Դրանք, ըստ էության, անտիկ, հատկապես հունական ճարտարապետության մեջ լավ հայտնի ստիլոբատների արձագանքներն են՝ լուծված սկզբունքորեն այլ ձևով: Հունական ճարտարապետության մեջ ստիլոբատը կազմում էր ամբողջ շենքի հիմնատակը: Ստիլոբատի շնորհիվ շենքը բարձր էր շրջակայքի նկատմամբ, և իր վրա ընդունելով շենքի ծանրությունը՝ հաղորդում էր այն հիմնատակի ավելի մեծ մակերեսին: Ստիլոբատի վերին հարթության վրա էլ դրվում էին պերիպտերը կազմող սյուները:

Վաղմիջնադարյան Հայաստանում այս սկզբունքը համեմատաբար ամբողջական ձևով կիրառված է միայն Երեւույքում և Տեկորում: Սակայն բազիլիկաների պատերը այստեղ ևս ունեն իրենց աստիճանաձև որմնախարիսխները: Հետագայում ևս բոլոր հուշարձաններում էլ պատերը ունեն իրենց, սովորաբար եռաստիճան, որմնախարիսխները, որոնք շրջանցել են բոլոր ճակատները¹: Որմնախարիսխի աստիճանները տեսողական հիմնատակ էին ճակատի համար, նրանք կտրվում էին մուտքերի մոտ (հուշարձանների հատակները սովորաբար գտնվում էին առաջին աստիճանի մակարդակի վրա), իսկ մյուս կողմից որմնախարիսխի աստիճանների վրա էին հենվում շքամուտքերի սյունազարդ հորինվածքները: Ունենալով խիստ կարևոր կոնստրուկտիվ նշանակություն՝ որմնախարիսխները միաժամանակ հուշարձանների գեղարվեստական մշակման կարևոր տարրերից էին: Շենքի ծավալը տեսողական

տեսակետից էլ կարծես հենվում էր հաստատուն հիմքի վրա, ստանալով մոնումենտալություն և հանդիսավորություն: Որմնախարիսխները չեն մոռացվում մահ հետագա դարերում:

Ինչ վերաբերում է բուն պատի հարթության մշակմանը, ապա այստեղ խիստ էական դեր են խաղում հորիզոնական կարանների եզրակոսները, որոնք հարավային արևի ուժեղ լուսավորության պայմաններում լավ ընկալվում են՝ ստեղծելով որմածքի որոշակի ռիթմ: Ունենալով որոշակի կոնստրուկտիվ նշանակություն (նրանք կոչված էին պաշտպանելու որմածքի քարերի եզրերը ամեն մի վնասվածքից)՝ եզրակոսներն այդ, ինչպես և որմնախարիսխները, դառնում են հուշարձանների գեղարվեստական արտահայտչականության կարևոր գործոն, բնորոշ հատկապես IV - VII դարերին²:

* * *

Միանշանակ չէին պաշտամունքային կառույցների ճակատները, և դրան համապատասխան տարբեր էին նրանց մշակումները: Ի տարբերություն անտիկ ճարտարապետության, որտեղ հուշարձանների հանդիպակաց ճակատները ստանում էին բավականին մոտ մշակում, հայկական բազիլիկաներում և, ավելի ուշ, կենտրոնագմբեթ հուշարձաններում ճակատների մշակումը տարբերակվում էր զգալի սահմաններում: Առավել հարուստ մշակում ունեին արևմտյան և հարավային ճակատները, որտեղ տեղաբաշխված էին կառույցների մուտքերը, ապա արևելյան ճակատը, ուր դուրս էր գալիս աբսիդը և անհամեմատ զուսպ մշակում ունեցող հյուսիսային ճակատը, որտեղ, հնագույն կառույցներում, չկար նույնիսկ և ոչ մի բացվածք: ճակատների մշակման հարցում առանձնակի նշանակություն էին ստանում բաց

¹ Տեղանքի թեքությանը համապատասխան նրանց քանակը կարող էր նվազել, իսկ առանձին դեպքերում՝ նույնիսկ ավելանալ:

² Սկսած X դարից, որմածքի քարերի չափերի փոքրացման հետ միասին, եզրակոսները վերանում են, պատը ստանում է հարթ, ողորկ մակերես, որը ավելի է համապատասխանում նոր ոճական ուղղությանը:

կամարաշարերը, որոնք, ըստ էության, անտիկ ճարտարապետության մեջ այնքան տարածված պերիպտերային կառույցների սյունաշարերի հեռավոր արձագանքներն էին՝ իմաստավորված պատմական նոր դարաշրջանի նոր պահանջներով: Կամարաշարերն այդ հիմնականում տեղաբաշխվում էին հարավային կողմում, թեև հաճախ նրանք առկա էին և՛ արևմտյան, և՛ հյուսիսային կողմերում, իսպառ բացակայելով արևելյան կողմում: Այս տեսակետից առավել բազմազան են լուծումները միանալ կառույցներում, իսկ եռանալ բազիլիկաներում, կամարաշարերից զուրկ հուշարձանների հետ միասին, առկա են կառույցներ, որտեղ սյունասարահները շրջանցում են կառույցը նույնիսկ հյուսիսային կողմից:

Ըստ բարձրության, սյունասարահներն այդ խիստ տարբերակվում են. համեմատաբար ցածրանիստ օրինակների կողքին կարելի է տեսնել սլացիկ սյուների վրա հենվող կամարաշարեր, որոնք գրավում են կառույցի համապատասխան ճակատների համարյա ամբողջ բարձրությունը, իսկ նրանց ծածկերը կազմում են բազիլիկայի կողային նավերի ծածկերի անմիջական շարունակությունը (Երեբույք):

Այս հանգամանքներն են, որ հանգեցնում են հուշարձանների պատերի մշակման այնքան տարբեր սկզբունքներին, երբ զգալիորեն մասնատված հարթություններին հաջորդում են հարթ, ողորկ պատեր, կամ ճակատներ, մշակված որմնասյուներով, ճարտարապետական մի ձև, որը կարծես սյունաշարերի արձագանքը լինի: Նման որմնասյուներ հանդիպում են և՛ միանալ, և՛ եռանալ եկեղեցիներում: Այս տեսակետից ուշագրավ է Գառնիի վաղմիջնադարյան միանալ եկեղեցու հյուսիսային ճակատը մասնատող որմնասյուները, որոնք որոշակի ռիթմով մասնատում են ճակատները: Որմնասյուներն այդ չեն առնչվում ներսի թաղակիր կամարներին համապատասխանող որմնասյուների հետ, և տարակույս չկա, որ դրանք

ունեցել են զուտ դեկորատիվ նշանակություն: Նույնպիսի դեկորատիվ նշանակություն են ունեցել նաև Քասաղի տաճարի հյուսիսային ճակատի որմնասյուները, որոնք բարձրացել են և հասել են մինչև քիվերը: Որմնասյուներն այդ իրենց բնույթով շատ մոտ են թաղակիր կամարների որմնասյուներին, սակայն տարբերվում են նրանցից կամարների հենարան հանդիսացող խոյակների բացակայությամբ: Նրանք հասնում են մինչև քիվեր և այդտեղ ավարտվում: ճարտարապետական այս ձևի ակունքները անշուշտ գնում են դեպի հելլենիստական շրջան, դեպի հռոմեական ճարտարապետության մոտիվներով կառուցված հուշարձանները, երբ պերիպտերների առանձին կանգնած սյուները վեր էին ածվում որմնասյուների, ձևավորելով ցելլայի պատերը: Հայկական հուշարձաններում նման որմնասյուները, որպես կանոն, ունենում էին ուղղանկյուն եզրաձև, թեև որոշ, ավելի ճոխ մշակված կառույցներում (Տեկոր) նրանք կիսաշրջանաձև են և ունեն շատ ավելի հարուստ մշակված խոյակներ: Ուշագրավ է, որ նույն Տեկորի տաճարի անհամեմատ ավելի համեստ մշակում ունեցող հարավային ճակատում որմնասյուներն ունեցել են ուղղանկյուն եզրաձև և սովորական, իմպոստային խոյակներ՝ զուրկ որևէ զարդաքանդակից: Երեբույքի բազիլիկայում ուղղանկյուն որմնասյուներին համապատասխանում են արդեն սյունասարահի բոլորաձև սյուները, որոնք իրենց վրա են կրել հուշարձանի երկայնական ճակատով ձգվող սյունասարահի կամարները:

Բերված օրինակներից պարզ է դառնում, որ վաղքրիստոնեական շրջանում հայ ճարտարապետները խուսափել են առանձին կանգնած սյուները խիստ ծանրաբեռնելուց և պատահական չէ, որ մեզ չեն հասել բազիլիկ կառույցներ, որտեղ ծածկի կրող տարրը սյունը լիներ: Բոլոր հայտնի կառույցներում այդ դերը կատարում են մույթերը: Վերջիններս, որպես այդպիսին, լավ հայտնի էին դեռևս ուրարտական ճարտարապետության մեջ (Կարմիր բլուր): Վաղ քրիստոնեական շրջանում բա-

գիլիկատիպ կառույցների ծածկը կրող մույթերը հատվածքում ունեին T-ձև կամ խաչաձև կտրվածք (սակավ՝ ուղղանկյուն), ընդ որում ելուստները, որպես կանոն, համապատասխանում էին նրանց վրա հենվող կամարներին: Կոնստրուկտիվ տեսակետից, դրանք լուծվում էին հար և նման պատերի «միդիս» որմածքի համակարգին՝ իրականացված բավականին մեծադիր քարերով, ընդ որում ամենուրեք ճշտորեն պահպանված են կարանների կանոնավոր դասավորությունը: Մասնագիտական գրականության մեջ տարածված է այն կարծիքը, որ նախնականը T-ձև մույթեր են եղել, իսկ խաչաձևերը հանդես են եկել ավելի ուշ, մինչդեռ այդպես չէ: Երկու տիպի մույթերն էլ միաժամանակ հանդիպում են վաղ թվագրություն ունեցող հուշարձաններում: Մույթերը մշակվում էին որպես ամբողջական առանձին կանգնած հենարաններ, ընդ որում յուրաքանչյուր ելուստ մշակվում էր որպես առանձին որմնասյուն, իր խարիսխով ու խոյակով: Այսպես, օրինակ, Քասաղի բազիլիկայում T-ձև մույթերի խարիսխները տրամա-տավորված գոտիներ են, որոնք շրջանցում են մույթը բոլոր կողմերից: Անհամեմատ ավելի ճոխ են մշակված աբսիդի անկյունային ելուստները կազմող որմնասյուների խարիսխները: Դվինից մեզ են հասել մեծ բազիլիկայի մի քանի որմնասյուների խարիսխներ՝ մշակված մանր տրամատներով և երկրաչափական զարդաձևերով: Երերույքում աբսիդի եզրամասերին հաված որմնասյուների խարիսխները մշակված են մի քանի հորիզոնական գոտիներով, որոնցից ներքևի երկուսը ծածկված են երկրաչափական զարդաձևերով (եռանկյունաձև մոտիվներ), իսկ վերին շերտը ներկայացնում է վաղմիջնադարյան քանդակում լավ հայտնի երեք հաջորդական դասավորություն ունեցող շրջանագծեր. կենտրոնի շրջանագծում քանդակված է հավասարաթև խաչ, իսկ նրանից աջ և ձախ գտնվող շրջանագծերում՝ վեցթևյա վարդյակներ: Հին արևելյան սիմվոլիկայում լավ հայտնի արևի այդ նշանը, սրբագործված քրիստոնեության

կողմից, լայն տարածում ուներ Հայաստանում և հանդիպում է վաղմիջնադարյան բազմաթիվ հուշարձաններում: Մույթերի ելուստները պսակող խոյակները, որպես կանոն, իմպոստային հորինվածք ունեն, սովորաբար մնում են հարթ, թեև որոշ հուշարձաններում մշակված են տրամատներով և նույնիսկ զարդաքանդակներով (Երերույք):

Համեմատաբար ավելի ճոխ մշակում ունեն աբսիդների եզրամասերը կազմող որմնասյուների խոյակները: Այս տեսակետից բնորոշ են Երերույքի որմնասյուների խոյակները:

Յուրովի լուծում ունեն Տեկոթի տաճարի հյուսիսային ճակատի բոլորածև որմնասյուների խարիսխները և խոյակները, որոնք եզակի երևույթ են և իրենց ճոխ մշակված մանրամասներով առանձնանում են բոլոր հայտնի ձևերից:

* * *

Հիմնական ճարտարապետական ձևերից վերը մենք դիտարկեցինք վաղ շրջանին բնորոշ պատը և այնպիսի կրող տարր, ինչպիսին է մույթը: Հաջորդ կրող տարրը առանձին կանգնած սյունն է, որը չի կորցնում իր նշանակությունը հայկական միջնադարում առհասարակ, թեև հայ ճարտարապետները միշտ էլ խուսափել են նրանց զգալի բեռնավորումից: Սյուները որպես կրող տարր հանդես են գալիս և՛ բազիլիկաների արտաքին սյունասրահներում, և՛ հատկապես աշխարհիկ ճարտարապետության մեջ: Հայկական լեռնաշխարհում սյուները հայտնի էին դեռևս ուրարտական ճարտարապետության մեջ, իսկ ժողովրդական ճարտարապետության մեջ՝ հայ ժողովրդի կազմավորման շրջանից:

Մեզ են հասել ուրարտական սյունահեծանային համակարգի քարակերտ հսկա խարիսխներ, սակայն հայտնի չի ոչ մի քարե սյուն. բոլոր հիմքերը կան ենթադրելու, որ ուրարտական ճարտարապետության մեջ քարե սյուները հայտնի չեն եղել առհասարակ: Հաջորդ պատմական շրջանում հելլենիստական ավանդույթներով տոգորված

կառույցներում հանդես են գալիս հիանալի մշակված քարե սյուներ (Գառնի), իսկ վաղ քրիստոնեական շրջանից հայտնի են արդեն ամբողջական համակարգեր և՛ աշխարհիկ ճարտարապետության մեջ (Դվին) և՛ բազիլիկաների սյունասրահներում (Երերույք), և՛ մենորիալ հուշարձաններում (Ավան, Օշական): Յուրաքանչյուր բնագավառում պահպանելով կոնստրուկտիվ յուրահատուկ լուծումները, գեղարվեստական արտահայտչականության տեսակետից սյուները նույնքան տարբեր են, նույնքան ինքնատիպ: Աշխարհիկ ճարտարապետության մեջ սյուները առավել լավ են պահպանվել Դվինի V և VII դարերի պալատներում: Նույն հորինվածքը առկա է Արուճի VII դարի պալատում, այդ մասին են վկայում նաև Ջվարթնոցում հայտնաբերված սյուների մնացորդները: Սյուս կողմից պալատական կառույցներում հայտնաբերված այդ սյուների թե՛ կոնստրուկտիվ, թե՛ արտահայտչական միջոցների միջև եղած խիստ մեծ ընդհանրությունները հնարավորություն են տալիս խոսելու այն սերտ ժառանգորդական կապերի մասին, որոնք եղել են աշխարհիկ ճարտարապետության շրջանակներում մշակված սյուների միջև, վերականգնելու այն օրինաչափությունը, որը բնորոշ էր հատկապես հայկական աշխարհիկ ճարտարապետության մեջ մշակված սյունահեծանային կոնստրուկցիաներին: Այստեղ ակնհայտորեն նկատելի է փայտից քարին անցնելու պրոցեսը, մի բան, որն այնքան ցայտուն դրսևորվում է Դվինի հայտնի խոյակի ենթահեծանային ձևերում: Այս տիպի խոյակների նախօրինակները լավ հայտնի են ժողովրդական ճարտարապետության մեջ, որոնց դրսևորումը իր փայլուն անդրադարձն է գտել Սևանի հայտնի խոյակներում (IX դար): Որ Դվինի կաթողիկոսական պալատի խոյակը իր զարգացած ձևերով առաջինը չէր, վկայում են նույն Դվինում հայտնաբերված V դարի պալատի խարիսխները, որոնց առնչությունը VII դարի սյուների խարիսխների հետ տարակույս չի թողնում, որ V դարում էլ պալատական սյուները մշակված

են եղել ճիշտ և ճիշտ VII դարի սյուների նման (Դվին, Արուճ): Այս ամենը իրավունք է վերապահում խոսելու հայկական աշխարհիկ ճարտարապետության շրջանակներում մշակված յուրովի «օրդերի» մասին, մի համաչափական սիստեմ, որն իր անդրադարձն է գտնում թե՛ վաղմիջնադարյան պաշտամունքային կառույցներում (Ջվարթնոց) և թե՛ հետագա դարերում (գավիթներ):

Հայկական ճարտարապետության մեջ սյունային կոնստրուկցիաների մյուս բևեռն է Գառնիի տաճարի օրդերը՝ մշակված ամբողջապես անտիկ ճարտարապետական մշակույթի օրինաչափական հենքի վրա: Այդ սլացիկ սյուների արձագանքներն են Երերույքի տաճարի արտաքին սյունասրահի սյուները: Այստեղ, ինչպես և Գառնիում, առկա են և՛ տրամատավորված խարիսխները, և՛ դեպի վեր նեղացող սյուները, և՛ խոյակները՝ հարմարեցված կամարների կրունկները կրելուն:

Այդ սյուները իրենց զուգահեռներն ունեն Տեկորի տաճարի հյուսիսային ճակատի որմնասյուների ձևերում, թեև առանձին մասերի լուծումները զգալիորեն տարբեր են միմյանցից: Համեմատաբար ավելի փոքր կառույցներում սյուները ստանում են ցածրանիստ համաչափություն, բները լինում են նաև ութանիստ, բազմանիստ և այլն: Սակայն ամբողջ վաղ միջնադարյան մոնումենտալ ճարտարապետության մեջ ակնհայտ է ճարտարապետների զգուշավոր մոտեցումը դեպի սյուների օգտագործումը: Այս միտումը էլ ավելի է ուժեղանում հաջորդ պատմական շրջանում, VI- VII դարերում, որտեղ միայն Ջվարթնոցն է, որը շնորհիվ իր յուրօրինակ հորինվածքի, եզակի պատկեր է ներկայացնում սյուների օգտագործման տեսակետից: Սյուների ճարտարապետական ձևերի տեսությունը լրիվ չէր լինի, եթե չանդրադառնայինք հուշասյուներին՝ մենորիալ ճարտարապետության մեջ մշակված այն յուրօրինակ հուշարձաններին, որտեղ սյունը, որպես այդպիսին, ստանում է իր հստակ, թեև խիստ առանձնահատուկ մարմնավորումը: Բանն այն է, որ սյունն այս

դեպքում ոչ մի բեռ չի կրում, այն պսակում է քրիստոնեության խորհրդանշանը միայն՝ թևավոր խաչը: Ըստ էության հուշարձանն է ինքը, սյունը. ուղղաձիգ մի նշան, որը կոչված է բարձրացնելու կապույտ երկնքի խորքի վրա, հեռուներից լավ տեսանելի թևավոր խաչը: Թեև սյունը բեռ չի կրում, սակայն նրա կայունության հետ կապված դժվարությունները դրանից չեն պակասում: Սեյսմիկ ուժերի ակտիվ գործունեության մի այնպիսի երկրում, ինչպիսին էր Հայաստանը, առանձին կանգնած սյան կայունության ապահովումը առնչվում էր մի շարք, խիստ անհրաժեշտ, կոնստրուկտիվ լուծումների հետ: Այստեղից էլ՝ հուշասյուների ճարտարապետական ձևերի նմանությունը մոնումենտալ ճարտարապետության մեջ մշակված կառուցողական լուծումներին, հանգամանք, որն իր դրսևորումն է գտնում հուշասյունը կազմող բոլոր տարրի մեջ: Հուշասյուները ևս կազմված են խարիսխից, սյան բնից և խոյակից, ճարտարապետական տարբեր ձևերով և տարբեր համաչափական լուծումներով լավ հայտնի թե՛ աշխարհիկ, թե՛ պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ: Հիմնական տարբերությունն այն է, որ հուշասյուներում սկզբունքորեն այլ կերպ է լուծված տարրերի ամրացման ձևը: Եթե մոնումենտալ ճարտարապետության մեջ համեմատաբար սակավ են հանդիպում խարիսխը բնին, բունը խոյակին ամրացնող տարրեր, ապա հուշասյուներում այն կոնստրուկտիվ առաջնակարգ նախապայման է հանդիսանում՝ կոչված ապահովելու սյան կայունությունը սեյսմիկ հարվածի ժամանակ: Հուշասյուներին հատկապես բնորոշ է բազմաստիճան ստիլոբատը և խորանարդածն ապտվանդանը, տարրեր, որոնք առանձնակի մոնումենտալություն են հաղորդում նրան: Սակայն, փաստորեն, դրանով էլ տարբերվում են հուշասյուները մոնումենտալ ճարտարապետության մեջ մշակված սյուների ձևերից, և մենք որոշակի հիմքեր ունենք համատեղ դիտարկելու սյուներն ընդհանրապես: Սկսենք սյուների խարիսխներից: Վերը մենք անդրադարձանք

մույթերին, նրանց համապատասխանող որմնասյուների ձևերին, և հատկապես խարիսխներին:

Հուշասյուներում խարիսխներն ունեն իրենց կոնստրուկտիվ առանձնահատկությունը՝ նրանց ներքնասալերը, խրվելով խորանարդածն ապտվանդանի մեջ, մեծապես ապահովում են սյան կայունությունը առհասարակ: Ինչ վերաբերում է խարիսխների տրամատավորմանը, ապա նկատելի են որոշակի ընդհանրություններ եկեղեցիներում հանդիպող սյուների (Երերույք) և հուշասյուների խարիսխների միջև (Եղվարդ, Ջրվեժ): Նշենք միաժամանակ, որ ոչ բոլոր հուշասյուները խարիսխներ ունեն (Ավան, Օշական), և սյան ութանիստ բունը, ներքնամասում ավարտվելով քառակուսի եզրածնով, անմիջապես խրվում է խորանարդածն ապտվանդանի մեջ:

Բազմապիսի լուծում ունեն նաև սյուների բները: Ինչպես սյունասրահներում (Թանահատ, Երերույք), այնպես էլ հուշասյուներում հանդիպում են բոլորածն և ութանիստ սյուների բներ: Մեծորիալ հուշարձաններում զգալիորեն տարածված են քառակուսի, անկյուններում գլանիկներով մշակված սյուների բներ: Պետք է նշել, որ հուշասյուներում, ի տարբերություն որոշ մոնումենտալ հուշարձանների (Երերույք), սյուների բները դեպի վեր նեղացում չունեն, և նրանց չափերը առանց փոփոխության պահպանվում են ամբողջ բարձրությամբ:

Դառնանք խոյակներին: Սյուների ճարտարապետական ձևերից դրանք առավել ճոխ մշակված տարրերն են, և իրենց ձևերով հիմնականում լինում են իմպոստային, ոլորազարդերով մշակված և զամբյուղածն, թեև ամեն մի տիպում առկա են բազմաթիվ տարբերակներ:

Այս խոյակները արմատապես տարբերվում են աշխարհիկ ճարտարապետության մեջ մշակված ձգված համաչափություններ ունեցող, ենթահեծանային խոյակներից, նախատեսված փայտե ծածկը կրելու համար: Եվ ընդհակառակը, չի կարելի չնկատել այն ընդհանրությունները, որոնք առկա են մոնու-

մենտալ հուշարձանների սյուների խոյակների և հուշասյուների խոյակների միջև, թեև առաջինները նախատեսված են եղել կամարների կրունկներն ընդունելու համար, իսկ երկրորդների վրա բարձրացել են միայն խաչերը: Երկու դեպքում էլ լայնորեն օգտագործվում են իմպոստային խոյակները: Ինչ վերաբերում է զամբյուղաձև, ուորագարդերով մշակված խոյակներին, ապա դրանց հնագույն օրինակները հանդիպում են հատկապես մեմֆիսի ճարտարապետության մեջ. եկեղեցական կառույցներում մեզ հասած զամբյուղաձև խոյակները հանդիպում են հաջորդապատմական շրջանում, հատկապես Ջվարթնոցում: Առանձին վերցրած ուորագարդերը մոնումենտալ ճարտարապետության մեջ հանդիպում են շատ ավելի վաղ. այդպես են մշակված Երերույքի որոշ իմպոստային խոյակները, նրանք առկա են Պտղնիում և այլ հուշարձաններում:

Եթե իմպոստային խոյակների թվագրությունները հաստատվում են հուշարձանների կառուցման ժամանակով, և նրանք առկա են արդեն հնագույն միանավ եկեղեցիներում ու եռանավ բազիլիկաներում, ապա մենք չունենք որևէ հաստատուն կռվան հնագույն զամբյուղաձև խոյակների թվագրության համար: Մասնագիտական գրականության մեջ VI դարով են թվագրվում Դվինում հայտնաբերված, սեղմ համաչափություններ ունեցող խոյակները: Որ նրանք իսկապես պատկանել են հուշասյուներին, անվերապահորեն հաստատվում է նրանց՝ վերնասալի մեջ արված փորվածքներից, թևավոր խաչեր ագուցելու համար:

Չամբյուղի ավելի ձգված համաչափություններ ունեցող խոյակներ են հանդիպում Երերույքի փլատակների մեջ, Օշականում, Արզնիում և այլն: Նրանք բոլորն էլ պատկանել են հուշասյուներին: Սակայն միաժամանակ հարց է ծագում. ինչո՞վ բացատրել նման խոյակների մշակումը հատկապես մեմֆիսի ճարտարապետության մեջ: Մեզ թվում է, որ դրանց մշակումը պետք է բացատրել այն

ընդհանուր միտումով, որն առկա էր հուշասյուների մշակման ժամանակ առհասարակ. դա ձգտումն էր որքան հնարավոր է ավելի բարձրացնել հուշասյունը, ավելի հանդիսավոր դարձնել այն, և մեծացնել հուշասյունը պսակող խաչի հեմարանի չափերը: Ինքնին հասկանալի է, որ իմպոստային խոյակները կարող էին օգտագործվել միայն համեմատաբար փոքր հուշասյուներում: Հակառակ դեպքում նրանց միստերը կունենային խիստ մեծ թեքություն, որն իր հերթին կպահանջեր նրանց բարձրության անհամաչափ մեծացումը: Թերևս ահա այս նախադրյալներն էին, որ բերեցին զամբյուղաձև խոյակների օգտագործմանը մեմֆիսի ճարտարապետության մեջ:

Մենք հեռու ենք այն մտքից, թե զամբյուղաձև խոյակները առաջին անգամ մշակվել են հատկապես հայկական մեմֆիսի հուշարձաններում: Մենք նշեցինք այն նախադրյալները միայն, որոնք կարող էին ելակետ լինել նրանց՝ հուշասյուների վրա տեղ գտնելու համար: Ուշագրավ է, որ բյուզանդական ճարտարապետության մեջ զամբյուղաձև խոյակներ հանդես են գալիս մոնումենտալ շենքերում, սյունականարային կոնստրուկցիաներում դեռևս VI դարում, ընդ որում նրանք հատկապես օգտագործվում են կամարների հեմարանների համար անհրաժեշտ տարածություն ստանալու նպատակով: Նույն նախադրյալներն էլ բերեցին այդ տիպի խոյակների օգտագործմանը Ջվարթնոցում:

Դառնանք այժմ խոյակների մշակման տարբերակներին: Մենք նշեցինք որմնասյուների խոյակները, որոնք, որպես օրենք, լուծված են իմպոստային սիստեմով, ընդ որում եզակի դեպքում միայն, այն էլ եկեղեցիների աբսիդների եզրամասերում տեղավորված խոյակների վրա հանդես են գալիս սյուժետային պատկերաքանդակներ: Մյուս կողմից հուշասյուները պսակող իմպոստային խոյակները համեմատաբար ավելի ճոխ մշակում են ստանում, թեև լինում են դեպքեր, երբ նրանք մնում են բոլորովին հարթ, ինչպիսին է Ավանում, ս.Աստվածածին եկեղեցու մոտ

բարձրացող հուշասյան խոյակը: Այստեղ որմնասյուներ ութանիստ է, և իմպոստային խոյակը, որի վերնասալը քառակուսի է, իր անկյուններում ունի հատուկ տաշվածքներ, որոնք փոխանցում են ստեղծում ներքևի ութանիստից դեպի վերնասալի քառակուսին:

Ուշագրավ է մեկ այլ խոյակ՝ Վաղարշապատից, որը գտնվում է Հռիփսիմեի տաճարից արևելք. այստեղ խոյակի նիստերից մեկի վրա պատկերված է մի սափոր, որի երկու կողմերում երկու սիրամարգեր են քանդակված: Խոյակի մյուս կողմերում պատկերված են շրջանագծի մեջ առնված հավասարաթև խաչ, իսկ հաջորդ նիստի վրա՝ դարձյալ շրջանագծի մեջ առնված վեցթևյա վարդյակ:

Անհամեմատ ավելի ճոխ մշակում ունի եղվարդի հին գերեզմանատանը գտնվող մեկ այլ հուշասյան խոյակը: Այն զգալի չափեր ունեցող, իր բոլոր ձևերով V դարին պատկանող իմպոստային խոյակ է, որի բոլոր չորս կողմերում պատկերված են սյուժետային պատկերաքանդակներ: Խոյակի մի կողմում (թերևս այն ուղղված է եղել դեպի արևմուտք) քանդակված է «Դանիելը առյուծների գբում» սյուժեն: Գաջորդ նիստերի վրա պատկերված են համապատասխանաբար շրջանագծի մեջ առնված հավասարաթև խաչեր, որոնց երկու կողմերում, դարձյալ շրջանագծերի մեջ, պատկերված են վեցաթև վարդյակներ: Երրորդ նիստի վրա, դարձյալ կենտրոնում, հավասարաթև խաչն է, որի երկու կողմերից դեպի կենտրոն շարժվող եղջերուներ են, իսկ չորրորդ նիստի վրա՝ մի շքեղ բուսազարդի երկու կողմում, դիմագրավող ցուլեր են կանգնած:

Հայկական մեմորիալ հուշարձանների վրա հանդես եկող պատկերաքանդակների շարքում աստվածաշնչային կերպարների ի հայտ գալը սերտորեն առնչվում է վաղ քրիստոնեական «հոգիների հավատամքի» աղոթքի հետ, որտեղ հանգուցյալը կարծես դիմում է Աստծուն՝ խնդրելով փրկել իր հոգին այնպես, ինչպես փրկվեցին աստվածաշնչային հանրահայտ հերոսները: Վաղմիջնա-

դարյան Հայաստանում այս կարգի պատկերաքանդակներից առավել լությունը տրվել է Դանիելի սյուժեին, հանգամանք, որը, թվում է, պատահական չէր, և թերևս, բացատրվում է այն որոշակի զուգահեռներով, որոնք առկա են մի կողմից Դանիելի և մյուս կողմից Գրիգոր Լուսավորչի միջև: Խոյակի մյուս նիստերի վրա հանդես եկող պատկերաքանդակները սերտորեն առնչվում են «պահպանիչ էակների» հասկացության հետ: Ա.Յակոբսոնը նշում է, որ այդ պատկերաքանդակների թեման «սերտորեն առնչվում է հեթանոսական ժողովրդական պատկերացումների հետ և իր ակունքներն ունի նախնադարյան հասարակարգին բնորոշ հավատալիքներում... Այս պատկերաքանդակները հանդես են գալիս տաճարների, տների և մարդկանց պահպանիչների դերում, խորհրդանշում նրանց»³:

Նման պահպանիչ էակների քանդակներ հայտնի են Աղցքում: Նրանք սերտորեն առնչվում են ժողովրդական պատկերացումների հետ, հարատևում ընդհուպ մինչև ուշ միջնադար (Տաթև, Խորանաշատ, Գանձասար, Եղվարդ): Ոչ պակաս հետաքրքիր է Քասաղում պահպանված մի հուշասյան իմպոստային խոյակը՝ նրա վրա քանդակված շնագլուխ մարդու (թերևս հեթանոս աստծո) պատկերով: Նա ձեռքերում բռնած ունի հեթանոս աստվածություններին բնորոշ խորհրդանշանը՝ ձող և օղակ⁴: Խոյակի մյուս նիստերի վրա համապատասխանաբար քանդակված է շրջանագծի մեջ առնված հավասարաթև մի խաչ: Իմպոստային խոյակները լայն հնարավորություն էին ստեղծում պատկերաքանդակների տեղաբաշխման համար, հանգամանք, որը փաստորեն բացառված էր մյուս՝ զամբյուղաձև տիպի խոյակների ժամանակ: Խոյակներն այս համեմատաբար զգալի չափեր ունեն և, թերևս, օգտագործվել են ավելի կարևոր տեղերում

³ А.Л.Якобсон, *Очерк истории зодчества Армении V - XVII веков*, М.-Л., 1950, с. 79.

⁴ Ա.Սահինյան, *Քասաղի բազիլիկայի ճարտարապետությունը, Երևան, 1951, էջ 18*:

բարձրացող հուշարձաններում: Հորինված-
քային տեսակետից բոլոր այս տիպի խոյակ-
ները ներկայացնում են երկու տարրի հա-
մակերպում՝ ներքևի «գամբյուղի» և նրա վրա
դրված ոլորագարդի:

Որպես կանոն, այս տիպի խոյակները
ունեն բավականին ուժեղ վերնասալ: Մեզ
հասած խոյակներից ոչ մեկը չի կրկնում
մյուսին: Տարբեր են գամբյուղների ձևերը,
նրանց մշակումը, այն աստիճան, որ սֆերիկ
մասը միանգամայն հարթ է, իսկ ոլորա-
գարդերին փոխարինում են համակենտրոն
շրջագարդերը: Սակայն ուշագրավ է, որ
համարյա բոլոր դեպքերում պահպանվում են
հոնիական խոյակների հեռավոր արձագանքը
հանդիսացող յուրովի բարձիկները, որոնք
միայն իրենց արտաքին ձևերով են հիշեցնում
հնավանդ մոտիվները: Առավել բնորոշ օրի-
նակներից է Արզնիում պահպանված խոյակը,
որի վերին մասում արված է ուղղանկյուն
փոսորակ, իսկ վերջինի կենտրոնից մինչև
խոյակի ներքնամասը իջնում է մի անցք՝
նախատեսված խաչի ելուստի համար: Չամ-
բյուղի վրա անմիջապես հենվում են մեծ
հմտությամբ գծագրված ոլորագարդերը,
որոնց միջև պատկերված է եռամաս բուսա-
գարդ՝ առնված շրջանակի մեջ: Մեծ հմտու-
թյամբ են մշակված կողային «բարձիկները»՝
ձևավորված լայնական, միմյանց նկատմամբ
առաջացող տերևագարդերով:

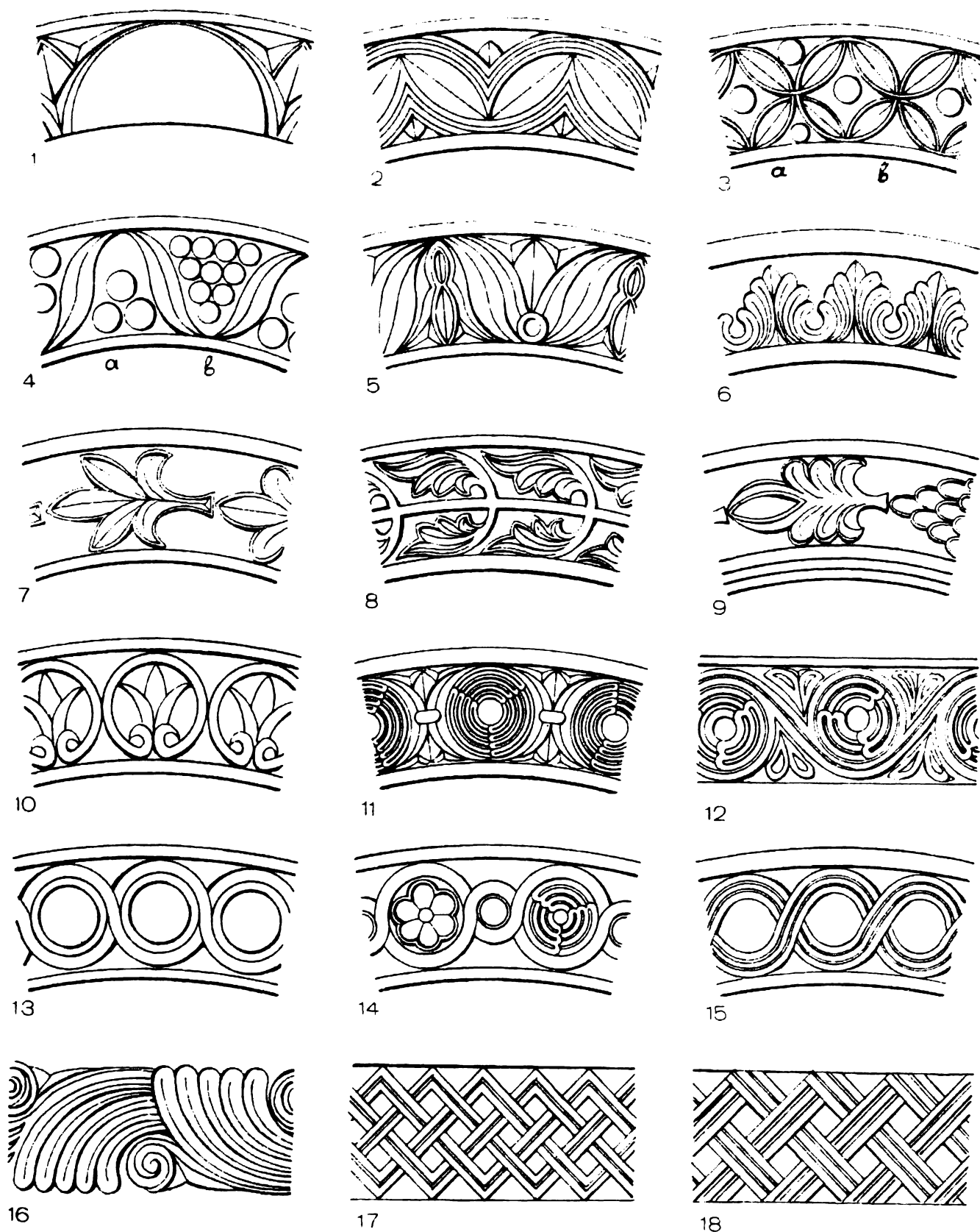
Իր ձևերով խիստ յուրովի է Դվինում
հայտնաբերված խոյակը, որտեղ և ընդհանուր
համաչափությունները, և՛ առանձին մասերի
ձևերը զգալիորեն տարբեր են այլ հուշար-
ձաններում հայտնի ձևերից: Առավել ուշա-
գրավն այստեղ գամբյուղի «սեղմ» համաչա-
փություններն են, իսկ ոլորագարդերը փո-
խարինված են շրջանակի մեջ տեղավորված
քառաթև հյուսվածքագարդով: Որ այստեղ
նախատիպը եղել է դարձյալ հոնիական բար-
ձիկը, վկայում է վերջինիս հեռավոր արձագան-
քը հանդիսացող, համարյա դեպի կենտրոն
նեղացում չունեցող գլանը՝ բարձիկի մշակումը
հիշեցնող զարդաձևով: Մասնագիտական

գրականության մեջ այս խոյակը հաճախ
վերագրվում է մոնումենտալ կառույցի, թեև
նրա վերնասալի մեջ արված փոսորակը և խոր
անցքը տարակույս չեն թողնում, որ այն
պատկանել է հուշասյան և նրա վրա թևավոր
խաչ է դրված եղել⁵:

Հուշասյուների հետ մեկ ամբողջություն են
կազմում դրանք պսակող թևավոր խաչերը,
որոնց ամբողջական օրինակները հայտնա-
բերվել են Դվինում, Կողբում իսկ բեկորները՝
բազմաթիվ այլ հուշարձաններում: Տուֆա-
սալից կերտված այդ խաչերը հիանալի
դիտարկվել են երկնքի ֆոնի վրա, երբ
բուսագարդերի սահուն ձևերը, բարձրանալով
խաչի հիմնատակից, հասնում են նրա
հորիզոնական թևերին՝ հուսալի հենարան
հանդիսանալով այդ մասերի համար: Վաղ
միջնադարին բնորոշ թևավոր խաչերը պսա-
կում էին կոթողները, իսկ նրանց անհամե-
մատելի մեծ օրինակները (մինչև երկու մետր
բարձրությամբ) արդեն առանձին հուշար-
ձաններ էին՝ բարձրացած բազմաստիճան
ստիլոբատների և խորանարդաձև պատվան-
դանների վրա: Այս տիպի հուշարձաններից
մեզ են հասել հիանալի օրինակներ Դվինից և
Հովհանավանքից:

Մենք քննարկեցինք առանձին կանգնած
կամ հուշարձանների պատերին հպված
սյուները: Առաջին դեպքում նրանք կոնստ-
րուկտիվ տարրեր էին, կազմելով ճարտարա-
պետական հորինվածքի օրգանական մասը,
կամ առանձին կանգնած խորհրդանշան էին՝
կրելով իրենց վրա թևավոր խաչեր: Սակայն
որոշ դեպքերում կորցնելով իրենց խիստ
կոնստրուկտիվ էությունը՝ դրանք ստանում
էին կիսադեկորատիվ բնույթ՝ դառնալով
պատերին հպված որմնասյուներ, իսկ ավելի
ուշ շրջանում վերափոխվում հուշարձանների
ճակատներով ձգվող դեկորատիվ կամարա-
շարի տարրերի:

⁵ Կ.Ղաֆադարյան, *Դվին քաղաքը և նրա պեղում-
ները, Երևան, հ. 1, 1952, էջ 150:*

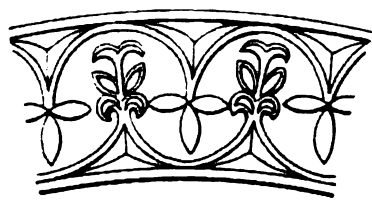


Աղ.38. Չարդաձևեր 1) Հռիփսիմեն, 2) Արուճ, 3) Չվարթնոց, Արուճ, 4) Գայանեն, Թարգմանչաց, 5) Արուճ, 6) Սիսավան, 7) Արուճ, 8) Պտղնի, Գայանեն, 9) Պտղնի, 10) Արամուս, 11) Հռիփսիմեն, 12) Ավան (Աշտարակ), 13) Մաստարա, 14) Սիսավան, 15) Իրինդ, 16) Տեկոր, 17) Չվարթնոց, 18) Արուճ (ըստ Ն.Տոկարսկու)

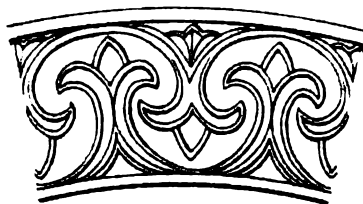
Սյունային հորինվածքները միաժամանակ լայնորեն օգտագործվել են շքանուտքերի ձևավորման համար, և այս ավանդույթները իրենց ակունքներն ունեն դեռևս անտիկ ճարտարապետության մեջ: Տաճարների շքանուտքերը շուտով դառնում են արտաքին հարդարանքի, պատի մշակման, նրա գեղարվեստական արտահայտչականության կարևոր գործոններ: Սակայն միանգամից չստեղծվեցին ավանդական դարձած այդ ձևերը, որոնք, պահպանելով իրենց կազմավորման հիմնական սկզբունքները, հասնում են մինչև ուշ միջնադար:

Շքանուտքերի առավել պարզ լուծումները ներկայացնում են մուտքի բացվածքը պարփակող հորիզոնական բարավորի գերարվեստական մշակումը, սկսած նրա կենտրոնում սովորաբար հավասարաթև խաչի քանդակից մինչև բարդ սյուժետային հորինվածքները: Հաջորդ աստիճանն էր հորիզոնական բարավորը վերևից պաշտպանող և բեռնաթափիչ ճեղքերով բաժանվող հորիզոնական հեծանների տեղադրումը (որոնք, որպես կանոն, որևէ մշակում չունեին) և կամ հիմնական հորիզոնական բարավորի վրա, նրա ամբողջ թռիչքով, կամարի ավելացումը, որը առանձին դեպքերում մշակվում էր գծաքանդակներով: Հաճախ այդ կամարի և բարավորի միջև եղած կիսազանաձև տարածությունը բաց էր մնում, դառնալով ինտերյերի լուսավորության լրացուցիչ աղբյուր (լյուներտ): Կամարները, որոնք սովորաբար պատի հարթության մեջ էին, հաճախ դուրս են գալիս, հենվելով մուտքի երկու կողմերում արված սյունազարդ հորինվածքին, որն իր հերթին հենվում էր ճակատը շրջանցող եռաստիճան ստիլոբատի վերին աստիճանի վրա: Եղվարդում կամարը հենվում է ուղղանկյուն ելուստ ունեցող որմնասյուների վրա, Երերույքում մեկական, իսկ Տեկորում՝ զույգ որմնասյուների վրա: Դասական օրինակներից են Երերույքի հարավային ճակատի շքանուտքերը: Ունենալով սիմետրիկ դասավորություն ճակատի հարթության վրա, սերտորեն առնչվելով նրանցից վեր

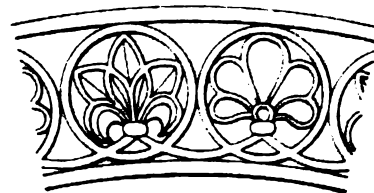
դասավորված լուսամուտների հետ՝ շքանուտքերն այդ աչքի են ընկնում ներդաշնակ համաչափությունների, ճարտարապետական ձևերի նրբաճաշակ լուծումներով: Մուտքերի երկու կողմերում տեղավորված բոլորածև հատվածք ունեցող որմնասյուները իրենց վրա են կրում կամարներն ու երկթեք ծածկերը, ընդ որում և՛ կամարադեղի աստիճանաձև առաջացող տրամատները, և՛ երկթեք ծածկի քիվի պճղակավոր մշակումը, և՛ խոյակների ձևավորումը սրածայր ականքներով որոշակիորեն առնչվում են նույն դարաշրջանում Ասորիքի ճարտարապետության մեջ մշակված ձևերի հետ և իրականացված են արտակարգ նրբագեղությամբ, մեծ վարպետությամբ և ճաշակով: Շքանուտքեր միայնակ սյուներով հանդիպում են սակավաթիվ (Ավան): Հանգամանքն այս պատահական չէ: Բանն այն է, որ մեկական որմնասյուները, նրանց համապատասխանող խոյակներով, չէին կարող շքանուտքը պսակող կամարի կրունկի և երկթեք ծածկի համար անհրաժեշտ լայնության հենարան ստեղծել: Եվ պատահական չէ, որ ճարտարապետները մշակում են երկու որմնասյուն ունեցող տարբերակը, որը հնարավորություն էր տալիս անհամեմատ ավելի մեծ խոյակի տեղաբաշխման պայմաններում անհրաժեշտ լայնության հենարան ստանալ, որ նրա վրա հենվեն և՛ կամարը, և՛ ծածկի կողային հատվածները: Նման շքանուտքի դասական օրինակ է Տեկորում մշակված տարբերակը: Որմնասյուներն այստեղ զույգ են՝ տեղավորված միմյանցից որոշ հեռավորության վրա. նրանք հենվում են պատին հաված ուղղանկյուն ելուստի վրա: Խարիսխները և խոյակները ընդհանուր են, թեև համեմատաբար նուրբ տրամատներով մշակված խարիսխներին հակադրված են ուժեղ, նույնիսկ ծանր խոյակները: Այս խոյակների մակերեսներն էլ մշակված են դեպի վեր ձգվող ականթատերևներով, որոնք և ծածկում են խոյակների թե՛ ճակատային և թե՛ կողային մակերեսները: Խոյակների վերնասալերի վրա հենվում են շքանուտքը պարփակող կամարները. ժամա-



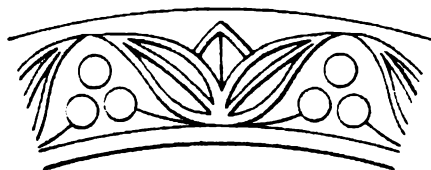
4



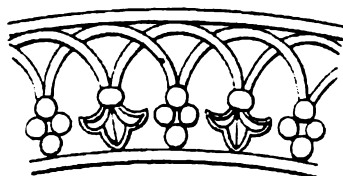
5



6



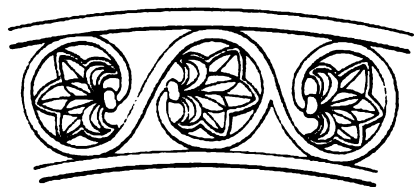
7



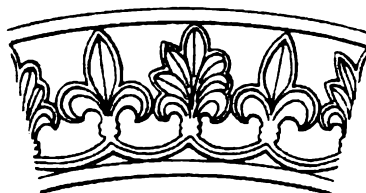
8



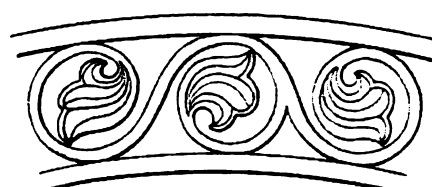
9



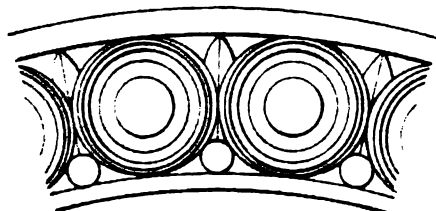
10



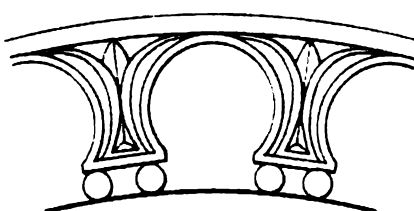
11



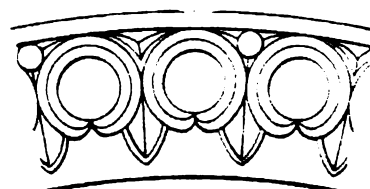
12



13



14



15

Աղ.39. Չարդաձևեր 1) Սիսավան, 2) Թալին, 3) Չորավար, 4) Պեմզաշեն, 5) Լմբատավանք, 6) Սիսավան, 7) Գայանե, 8) Արուճ, 9) Գայանե, 10) Արամուս, 11) Չվարթնոց, 12) Պեմզաշեն, 13) Թալին, Կոշ, 14) Պտղնի, Կոշ, 15) Թալին (ըստ Ն.Տոկարսկու)

նակին այն ավարտվել է երկթեք ծածկով, որից այժմ տեղում ոչինչ չի պահպանվել: Այստեղ ևս արևմտյան շքամուտքի վրա տեսնում ենք կենտրոնում հավասարաթև մի խաչ, իսկ նրա երկու կողմերում՝ վեցթևյա վարդյակներ:

Ըստ էության նույն հորինվածքն ենք տեսնում Քասաղի բազիլիկայի՝ հետագայում ավելացված շքամուտքերի ձևերում: Այստեղ կամարները շրջանցել են քանդակազարդ, բարդ սյուժետային հորինվածք ունեցող հորիզոնական բարավորները:

Տեկորի տաճարի՝ այնքան վարպետությամբ մշակված խոյակները լայն տարածում են գտնում ոչ միայն մոնումենտալ, այլև մենորիալ ճարտարապետության մեջ: Այսպես օրինակ, Գառնիում, միանավ եկեղեցու շրջապատում, հայտնաբերվել է նույն այս ձևով մշակված հիանալի մի խոյակ, որի վերնասալից մինչև խոյակի ներքնամասը իջնում է բոլորածև անցք՝ խոյակի վրա ագուցվող խաչը ամրացնելու համար:

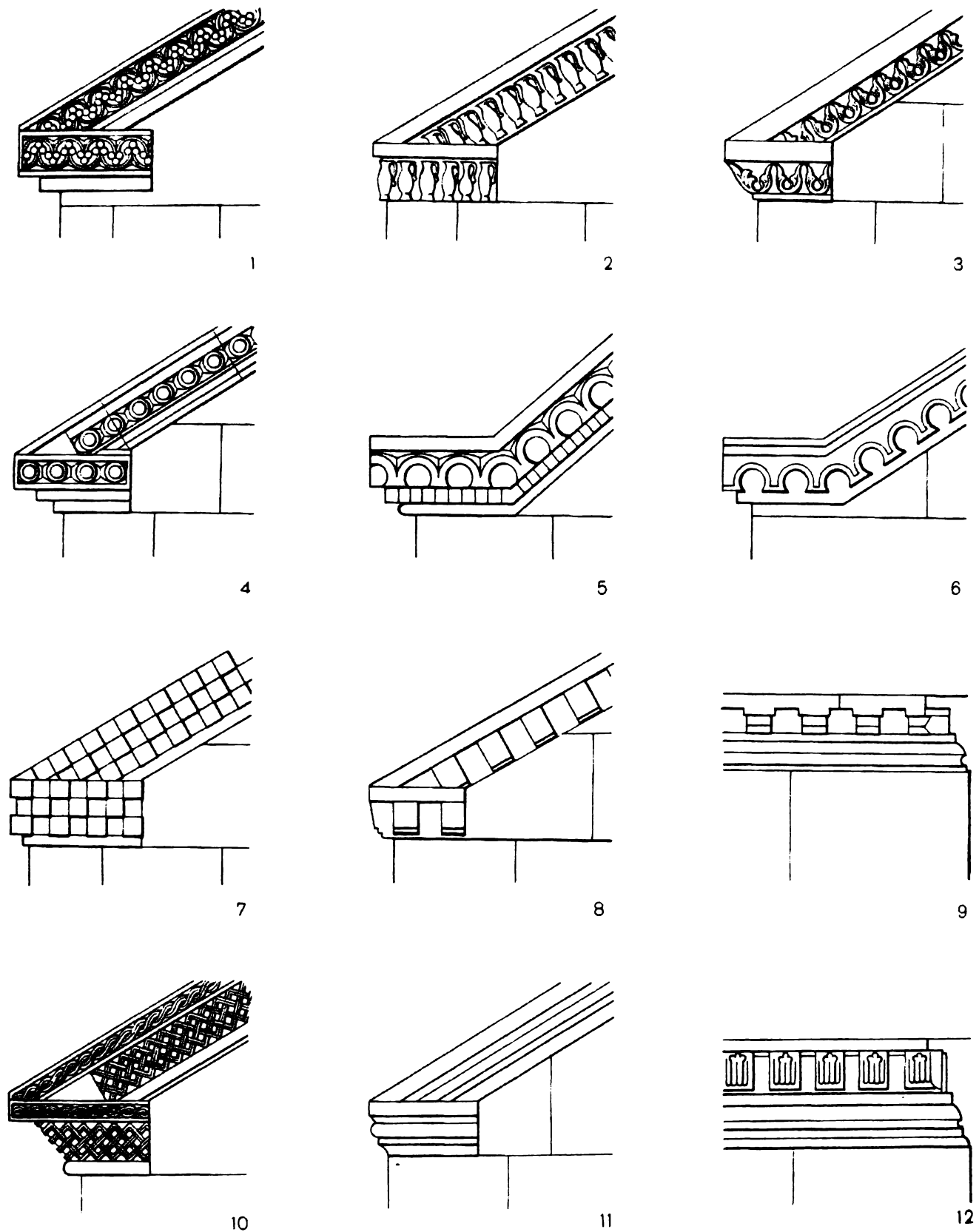
* * *

Ճարտարապետական ձևերի թվում ոչ պակաս նշանակալից են լուսամուտների բացվածքները շրջանցող պսակները, որոնք վաղմիջնադարյան հուշարձանների արտահայտչական միջոցների շարքում առանձնակի տեղ են գրավում: Պսակներն այդ ամենից առաջ ունեին որոշակի կոնստրուկտիվ նշանակություն. նրանք կոչված էին ապահովելու պատի մակերեսով հոսող ջրերի հեռացումը, թույլ չտալու, որ նրանք թափանցեն բացվածքից ներս: Ըստ էության նույն դերն էին կատարում նաև շքամուտքերը: Վաղ թվագրություն ունեցող հուշարձաններում պսակները սովորաբար մշակված են գծաքանդակներով, որոնք ձգվում են նրանց ամբողջ երկարությամբ: Ինչպես հուշարձանների ճակատները, այնպես էլ նրանց վրա եղած բացվածքների պսակները տարբեր ձևեր, տարբեր մշակումներ ունեն: Հիմնական, գլխավոր ճակատներում և լուսամուտներն են զգալի չափերի, և՛ նրանց պսակները անհա-

մեմատ ճոխ են ու հարուստ մշակված, մինչդեռ երկրորդական նշանակություն ունեցող բացվածքները, հատկապես ավանդատների լուսամուտները, կարող են պսակ չունենալ առհասարակ: Այս տեսակետից խիստ բնորոշ է Երերույքի բազիլիկան: Այստեղ բավականին բարդ տրամատներով մշակված պսակները շրջանցում են հարավային ճակատի բարձր, լայն լուսամուտները: Մինչդեռ նույն բազիլիկայի արևելյան ճակատում առաջին հարկի ավանդատների լուսամուտները ունեն բացվածքի միայն վերին մասը շրջանցող պսակ, իսկ երկրորդ հարկի ավանդատների լուսամուտները առհասարակ զուրկ են պսակներից:

Քասաղում, Տեկորում պսակները չեն իջնում մինչև բացվածքների վերջը, այլ, շրջանցելով բացվածքի կիսաշրջանաձև մասը, թեքվում են աջ և ձախ և այդտեղ վերջանում:

Նման ձևով են մշակված նաև Էջմիածնի տաճարի V դարի հորինվածքի պսակները: Այս սկզբունքը լայն տարածում է գտնում ինչպես միանավ, այնպես էլ փոքր կենտրոնագմբեթ եկեղեցիներում: Ուշագրավ է, որ հատկապես այս կարգի հուշարձաններում ընդհանրանում է պսակները ամենատարբեր տիպի զարդամոտիվներով մշակելու միտումը, ընդ որում վաղ շրջանում գերիշխում են երկրաչափական ձևերը: Այդ ձևերի շարքում համեմատաբար լայն տարածում է գտնում ատամնաշար զարդաձևը, որը հայտնի էր Երերույքի, Եղվարդի շքամուտքերի քիվերի վրա և այժմ արդեն տեղ է գտնում լուսամուտների պսակներում: Ուշագրավ է Երերույքում պահպանված մի իմպոստային խոյակի վերնասալի մշակումը, որտեղ ատամնաշարի ելուստները միացած են կամարիկներով, մի զարդաձև, որը հետագայում մեծ տարածում է գտնում, փաստորեն, փոխարինելով ուղղանկյուն ատամնաշարերին, և դառնալով պսակների, քիվերի մշակման հիմնական ձևերից մեկը: Նման մշակում ունեցող պսակները առկա են արդեն VI դարի առաջին կեսի հուշարձաններ հանդիսացող Արջովիտում, Դորբանտում և այլն:



Աղ.37. Քիվերի տիպերը 1) Գառնահովիտ, 2) Պտղնի, 3) Կոշ, 4) Լմբատավանք, 5) Շենիկ, 6) Մրեն, 7) Թալին, 8) Բազարան, 9) Փարպի, 10) Կարմրավոր, 11) Պտղնի, 12) Պեմզաշեն (ըստ Ա.Երեմյանի)

Պսակների վրա, երկրաչափական զարդամոտիվներին զուգահեռ, աստիճանաբար տարածում են գտնում նաև ոճավորված բուսազարդերը. այս հիման վրա մշակված զարդաքանդակները լայն տարածում են գտնում ինչպես VI - VII դարերում, այնպես էլ հետագայում: Ուշագրավ է, որ IV - VI դարերի հուշարձաններում պսակները անմիջապես հպված են լուսամուտի բացվածքին. հետագայում նրանք աստիճանաբար հեռանում են բացվածքի եզրից, ավելի մեծ տրամագիծ են ստանում, դառնում ավելի արտահայտիչ:

* * *

Անդրադառնալով այժմ հուշարձանների քիվերին: Հայկական ճարտարապետության մեջ քիվերն առաջնակարգ կոնստրուկտիվ նշանակություն ունեն և անցել են զարգացման մեծ ուղի: Վաղմիջնադարյան հուշարձանների քիվերը մեծ մասամբ ներկայացրել են զգալիորեն առաջացող հորիզոնական սալեր, որոնք սովորաբար երկմաս են, ունեն վերնասալ և նրանցից ներքև դասավորված ատամնաշարեր (Քասաղ, Էջմիածին): Ըստ բարձրության, հիմնական մասը կազմում են ատամնաշարերը, մինչդեռ վերնասալերը անհամեմատ ավելի փոքր հաստություն ունեն: Ատամնաշարերն այդ, ըստ էության, անտիկ ճարտարապետության հեռավոր արձագանքներն են, և չեն մոռացվում նաև հետագայում, երբ քիվի բարձրությունը փոքրանում է, իսկ ատամները միանում են կամարիկներով (Արջովիտ, Շենիկ): Քիվի՝ զգալի ելուստ ունեցող սալից, համեմատաբար փոքր տարրերի միջոցով, փոխանցում է ստեղծվում դեպի պատի հարթությունը: Այստեղ սովորաբար գլանիկներ են տեղավորվում կամ շախմատային դասավորության սեղանաձև բուրգերի շարքեր: Քիվերի մեկ այլ տարատեսակն է ինպոստային ձևի քիվը, որտեղ ատամիկներ չկան, և վերնասալից սկսվում է կորագիծ սահուն հարթությունը, որն իր հերթին ավարտվում է պատին հպված ելուստով:

Այս տիպի քիվերը գերիշխում են Տեկորի

տաճարում՝ հանդիսանալով և՛ ճակտոնների, և՛ գոտիների մշակման հիմնական ձևը: Այն հետագայում տեղ է գտնում VI դարի վերջում կառուցված Ավանի տաճարում: VII դարի սկզբին քիվի կորագիծ հատվածը ուղղվում է և ծածկվում հյուսածո զարդաքանդակներով (Դվին): Այս ձևով այն զգալի տարածում է գտնում և Զվարթնոցում հասնում իր զարգացման գագաթնակետին:

* * *

Հուշարձանների գեղարվեստական արտահայտչականության հարցում էական տեղ ունեն սյուժետային քանդակները:

Հայկական միջնադարյան արվեստի մեջ կլոր քանդակը վերացավ քրիստոնեության տարածման հետ միասին, երբ այն համարվեց հեթանոսության խորհրդանշան: Որոշ ժամանակ պետք է անցներ, որպեսզի եկեղեցու հայրերը ընդունեին քանդակի զգացական ազդեցության դերը, և թեկուզ պատկերաքանդակների ձևով այն հանդես գար հայկական պաշտամունքային կառույցների վրա: Առաջին քայլերն այս ուղղությամբ արվեցին քրիստոնեության խորհրդանշանների և հատկապես խաչի պատկերման ուղղությամբ: Մյուս կողմից, նույնպես պատահական չէ, որ քրիստոնեական խորհրդանիշները, և հատկապես սյուժետային քանդակները, ամենից առաջ հանդես են գալիս մեմորիալ հուշարձաններում, նշելու, հավերժացնելու հանգուցյալի հիշատակը, նրա խնդրանքը հոգու փրկության համար: Մոնումենտալ պաշտամունքային կառույցներում քանդակը ամենից առաջ հանդես եկավ որպես պահպանիչ խորհրդանշան և եկեղեցիների մուտքերի վրա քանդակվեցին հավասարաթև և քիչ ձգված համաչափություններ ունեցող խաչեր, վեցանիստ վարդյակներ, կոչված փարատելու ամեն մի չար ուժ: Սակայն, ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրությունը, սյուժետային քանդակները առավել տեղ են գտնում մեմորիալ հուշարձաններում, դամբարաններում, կոթողների և խորանարդաձև պատվան-

դանների վրա: Մյուս կողմից աստվածաշնչային կերպարների հետ միասին հանդես են գալիս նաև ավետարանային սյուժեներ, տեղական սրբեր (Գրիգոր Լուսավորիչ, Տրդատ և ուրիշներ):

Մոնումենտալ հուշարձանների վրա հանդիպող հնագույն քանդակներից են էջմիածնի Մայր տաճարի վրա պահպանվածները: Նշենք տաճարի հյուսիսային պատի վրա տեղավորված երկու քանդակ, որոնք պատկանել են IV դ. կառույցին և տեղ են գտել Վահան Մամիկոնյանի V դարի վերջում վերակառուցած տաճարի վրա: Պատկերաքանդակները տեղավորված են հյուսիսային ճակատի արևելյան մասում: Առաջին սալի վրա պատկերված է երկու կամար՝ հոնիական տիպի խոյակ ունեցող սյունով: Աջ և ձախ կողմերում կամարներն իջնում են որմնասյուների վրա: Կամարների տակ, համապատասխան մակագրությունների ձախ կողմում, պատկերված է սուրբ Թեկդին, աջ կողմում՝ Պողոս առաքյալը⁶:

Երկրորդ սալը տեղավորված է առաջինից ոչ հեռու, ունի ձգված համաչափություններ և կենտրոնում պատկերված է շրջագծի մեջ առնված մի խաչ, որի երկու կողմերում քանդակված են երկու թռչուններ: Սալի ներքևի մասում փորագրված է աղոթք և երեք անուններ:

Անտարակույս, այստեղ հիշատակված անունները ներկայացնում են այն անձանց, որոնց հոգիների փրկության համար էլ փորագրված է աղոթքը: Երևույթն այս հարատևում է դարեր շարունակ, և բազմաթիվ եկեղեցիների պատերի վրա կարելի է տեսնել խաչեր, իսկ նրանց մոտ՝ հակիրճ արձանագրություն այն մասին, թե խաչը ումն է պատկանում:

Դառնանք այժմ բուն պատկերաքանդակներին: Սրբերի նման պատկերումը լավ հայտնի էր բյուզանդական վաղմիջնադարյան ար-

վեստում: Սակայն չի կարելի չնկատել, որ նույն սրբերի ֆիգուրները, և հատկապես Թեկդիի ֆիգուրը, հագուստը, մագերի կտրվածքը, որոշակի ընդհանրություն ունեն IV - VI դարերի կոթողների պատկերաքանդակների հետ: Մյուս կողմից, մոնումենտալ կառույցների պատերի վրա նման սյուժետային քանդակներ տեղավորելը այս վաղ շրջանում եզակի երևույթ է, և այն պետք է բացատրվի անտիկ ճարտարապետության արձագանքներով, և ոչ թե հայկական վաղ քրիստոնեական արվեստի ընդերքում տեղի ունեցած փոփոխություններով: Որ այդ արձագանքները եզակի չէին, վկայում է տաճարի հարավային ճակատի արևմտյան մասում, զգալի բարձրության վրա քանդակված, որմածքի շարքի ամբողջ բարձրությունը գրավող մի հիանալի պսակ. նման պսակներ լավ հայտնի էին անտիկ ճարտարապետության մեջ: Ցայտուն օրինակ է Աթենքում կառուցված Ֆրասիլի հուշարձանի վրայի պսակը (մ.թ.ա. IV դարի երկրորդ կես)⁷:

Մոնումենտալ հուշարձանների վրա հանդիպող մի շարք քանդակներ անմիջականորեն առնչվում են հուշարձանների ճակատների արտահայտչական ձևերի հետ: Այս տեսակետից առանձնակի տեղ են գրավում մուտքերի բարավորների սյուժետային քանդակները, որոնց մեջ առանձնանում են Քասաղի բազիլիկայի քանդակները: Կառույցի հարավային և արևմտյան ճակատի հարթ մակերևույթի վրա անմիջապես աչքի են ընկնում նրանք: Առանձնակի շեշտված է տաճարի արևմտյան ճակատի գլխավոր մուտքի բարավորը: Ձգված համաչափություններ ունեցող քարը ձախից, աջից և ներքևից շրջանցում է ողկույզների շարանը: Ուղղանկյուն տարածքի կենտրոնում խաչ է պատկերված, որի ներքևից ելնող խաղողի գույգ գալարները շրջանցում են խաչը՝ կազմելով ծվածև շրջանակ և ձգվելով աջ և ձախ՝ շրջանակի ամբողջ երկայնքով: Խաչի երկու կողմերում պատկերված են վաղ

⁶ Գ.Շահխաթունյան, *Ստորագրություն Կաթողիկե էջմիածնի և հինգ գավառացի Այրարատայ, էջմիածին, 1842, էջ 19*:

⁷ *Всеобщая история архитектуры в 12 томах, том II, М., 1979, с. 295.*

քրիստոնեական խորհրդանշաններ, դեպի կենտրոն շարժվող եղջերուներ և արմավենիներ: Մշակման նույն սկզբունքն է կիրառված հարավային ճակատի արևելյան շքամուտքում, թեև զարդաձևերը ավելի սխեմատիկ են և պարզ, կենտրոնական տարածությունը գրավող խաչի հորիզոնական թևերից վեր պատկերված է երկու զույգ կենդանիների մարտը, սակայն այնքան սխեմատիկ, որ դժվար է որոշել, թե ինչ կենդանիներ են քանդակված այստեղ:

Քասաղի տաճարի բարավորների այս մշակումը էական նշանակություն ունի քանդակի զարգացման ուղիները որոշելու համար, և ակնհայտ է դառնում, որ զարգացումն այդ ընթացել է արվեստների սինթեզի ճանապարհով, ու արդեն ամենավաղ շրջանում այն ունեցել է ճարտարապետական քանդակի բնույթ:

Ինչ վերաբերում է բուն հորինվածքին, ապա այստեղ հիմնականում ընդհանրացած է նույն սխեման. եկեղեցիների մուտքերի վրա քանդակվում են պահպանիչ խորհրդանշաններ (խաչը) և քրիստոնեական պատկերաքանդակներ (եղջերուներ, արմավենիներ, խաղողի ողկույզներ և այլն): Նույն այս սկզբունքը, որոշ փոփոխություններով, հարատևում է նաև հաջորդ պատմական շրջաններում: Սյուժետային քանդակներ և քրիստոնեական խորհրդանշաններ են հանդիպում նաև միանավ և փոքր կենտրոնագմբեթ հուշարձանների ճակատների վրա, թեև այստեղ չկան արդեն այն բարդ հորինվածքները, ինչպիսիք տեսանք Քասաղում: Ուշագրավ է Ջովուների Թուխ Մանուկ կոչվող հուշարձանը, որի միակ մուտքի բարավորի ամբողջ բարձրությամբ փորագրված է ձգված համաչափություններ ունեցող մի խաչ, որի ներքնամասից վեր են բարձրանում ճոխ մշակված բուսազարդեր:

Մենք նշեցինք հուշարձանների ինտերյերների մշակման սկզբունքները: Դրանք հիմնականում սահմանափակվում են որմնասյուների, մույթերի խարիսխների և խոյակների

մշակումով կամ գլխավոր աբսիդի «հանդիսավոր կամարի» մշակումով: Այս պայմաններում խիստ ուշագրավ է Լմբատում, արևմտյան խաչաթևի թաղի վրա տեղավորված բավականին ուժեղ ռելիեֆ և զգալի չափեր ունեցող խաչը: Նույն Լմբատում, դարձյալ ներսում, հյուսիսային պատի վրա քանդակված են շրջանակների մեջ առնված երկու հավասարաթև խաչ: Հուշարձանների հարդարանքի օրգանական մասն են կազմում գոտիները, որոնք հիմնականում շրջանցում են աբսիդների գմբեթարդները կամ բուխրում նույն աբսիդների ճակատները (Երերույք):

Արտաքին ճակատների գոտիները հաճախ շրջանցում են աբսիդները (Քասաղ, Տեկոր) կամ կառույցների առանձին մասերը: Հատվածքում գոտիներն այդ բարդ չեն, սովորաբար կրկնում են կամ որմնասյուների տրամատների ձևերը (Տեկոր), կամ լուսամուտների պսակները (Քասաղ): Համանման գոտիների հանդիպում են նաև միանավ եկեղեցիներում, ընդ որում, հուշարձանների համեմատաբար փոքր չափերի պայմաններում նրանք ավելի մեծ նշանակություն են ստանում, ավելի տպավորիչ թվում:

* * *

Վաղմիջնադարյան հայկական ճարտարապետության մեջ իրենց հարուստ դեկորատիվ հարդարանքով առանձնանում են կոթողները և հուշասյուները: Վերը մենք անդրադարձանք նրանց հորինվածքային և կոնստրուկտիվ հարցերին: Ակնհայտ են կոթողների և հուշասյուների որոշ ընդհանրությունները նաև դեկորատիվ հարդարանքի բնագավառում, ընդ որում այդ վերաբերում է ինչպես խորանարդաձև պատվանդանների, այնպես էլ հուշասյուների խոյակների և կոթողների նիստերի վրա եղած քանդակներին: Սակայն կոթողներն ունեն իրենց որոշակի, առանձնատուր գծերը: Բանն այն է, որ սլացիկ համաչափությունները, խիստ սահմանափակ չափերը հորիզոնական ուղղությամբ ինքնին արդեն կանխորոշել էին սյուժետային քան-

դակաների տեղաբաշխման ձևերը: Իսկ դրանք հիմնականում երկուսն են. առաջին տարբերակը կազմում են այն կոթողները, որոնք կերտված են մանրահատիկ ֆելզիտային տուֆից, և հանգամանքն այս լայն հնարավորություններ է ստեղծում մեծ արտահայտչականության հասնել նույնիսկ քանդակի՝ համեմատաբար փոքր, նրբագեղ ձևերի սահմաններում: Որպես կանոն, այս տարբերակում բարձրաքանդակները տեղավորված են ուղղանկյուն շրջանակների մեջ, որոնց լայնությունը համապատասխանում է կոթողի լայնությանը: Սյուժետային քանդակները գտնվում են արևմտյան և արևելյան կողմերում, մինչդեռ հյուսիսային և հարավային նիստերի երկայնքով ձգվում են խաղողի վազի խիստ ոճավորված գալարները:

Երկրորդ տարբերակում (այս տիպի կոթողները հիմնականում տարածված են Հայաստանի կենտրոնական և հարավային շրջաններում, որտեղ գերիշխում է մեծահատիկ տուֆը) քանդակներն ունեն զգալի չափեր և միմյանցից բաժանված չեն. ամեն հաջորդ քանդակ տեղաբաշխված է ցածրադիր քանդակից անմիջապես վեր, առանց որևէ բաժանման: Այսպես, մեկը մյուսից վեր պատկերված են Քրիստոսը, Աստվածածինը, առաքյալները և այլ սրբեր:

Մեմորիալ ճարտարապետության արտակարգ ավանդալայնությունը, երբ հնավանդ ձևերը համարյա առանց փոփոխության կրկնվում են հաջորդ դարերում, խիստ դժվարացնում է կոթողների ժամանակագրական դասակարգումը, մանավանդ, եթե հիշենք, որ նրանց վրա, այն էլ շատ հազվադեպ, հանդիպում են միայն անուններ, և իսպառ բացակայում է որևէ արձանագրություն: Այս պայմաններում առաջնակարգ նշանակություն են ստանում այն հուշարձանների թվագրությունները, որոնց մոտ կառուցված են տվյալ կոթողը կամ հուշասյունը, թեև այս հանգամանքը ևս չի կարող վերջնական արդյունքի բերել, քանզի ինքը՝ կոթողը, կարող

է ավելի ուշ կառուցված լինել: Ինչ վերաբերում է հուշասյուների և կոթողների վրա հանդիպող սյուժեներին, ապա վերը նշվեց, որ քանդակագործները, ելնելով հոգու փրկության թեմայից, որոշակի առաջնություն են տվել հատկապես «Դանիելը առյուծների գբում» և «Խոզագլուխ Տրդատ արքան» սյուժեներին, որոնք հանդես են գալիս արդեն ամենավաղ շրջանում (Աղք) և առնչվում Ագաթանգեղոսի տեքստի հետ: Քրիստոսի, Աստվածածնի, սրբերի ֆիգուրների հետ միասին, կոթողների ներքևի հատվածներում տեղ են գտնում նաև այն աշխարհիկ մարդկանց քանդակները, որոնց հոգու փրկության համար էլ կանգնեցված էին տվյալ կոթողները:

Կոթողների, հուշասյուների արտահայտչական միջոցների շարքում կարևոր տեղ ունեն քրիստոնեական խորհրդանշանները և հատկապես շրջանակների մեջ պարփակված հավասարաթև խաչերը (Քասաղ), թեև միաժամանակ հանդիպում են նաև ձգված համաչափություններ ունեցող խաչեր (Արդվի): Առանձնակի ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ, եթե մոնումենտալ կառույցներում խաղողի որթի տարրերը (ողկույզներ և տերևներ) համարյա ոճավորման չեն ենթարկվում, և այս ավանդույթը շարունակվում է նաև հետագայում, VI - VII դարերում, ապա կոթողների հյուսիսային և հարավային նիստերի վրա տեղավորված խաղողի գալարները արտակարգ ոճավորում են ստանում, հաճախ արմատապես հեռանում իրական ձևերից (Օծուն, Դսեղ):

Մեմորիալ ճարտարապետությունը այն բնագավառն էր, որը դեկորատիվ քանդակի անսպառ աղբյուր էր և այստեղ մշակված ձևերը իրենց որոշակի տեղն են գտնում մոնումենտալ կառույցների վրա: Իսկ վաղմիջնադարյան մեմորիալ հուշարձանները նախատիպ եղան հաջորդ պատմական շրջանների համանման կառույցների համար, և ավանդական մոտիվները, մշակված այստեղ, կիրառվեցին մինչև ուշ միջնադար:

Արտակարգ հարուստ, բազմազան և բազմատիպ են հայկական ճարտարապետության գեղարվեստական արտահայտչականության միջոցները VI - VII դարերում: Այն օրգանական և անքակտելի կապը, որ առկա է կառուցվածքների ֆունկցիոնալ և գեղարվեստական կողմերի միջև, նրանց փոխադարձ պայմանավորվածությունը, որն այնքան բնորոշ է VI - VII դարերի ճարտարապետական մշակույթին ընդհանրապես, կանխորոշում է նրանց համատեղ, զուգահեռ հետազոտության անհրաժեշտությունը: Ակնհայտ է դառնում, որ ոչ միայն չի կարելի հուշարձանների տարածական-ժամալային հատկանիշները անջատել նրանց գեղարվեստական արտահայտչականության միջոցներից, այլ ընդհակառակը, շատ դեպքերում նույն այդ տարածական ձևերը հանդես են գալիս որպես կառուցվածքների գեղարվեստական արտահայտչականության բնորոշ հատկանիշներ, պայմանավորում հուշարձանների գեղարվեստական կերպարն ընդհանրապես:

IV - V դարերի ճարտարապետական մշակույթը հիմնալի նախապատրաստական շրջան հանդիսացավ ստեղծագործական այն մեծ թռիչքի համար, որը սկսվելով VI դարի կեսերին, առանձնակի թափ ստացավ նույն դարի երկրորդ կեսում և հատկապես VII դարում: VI դարի երկրորդ կեսից սկսված ճարտարապետական մշակույթի նոր փուլը, խարսխված նախորդ դարերում մշակված ձևերի վրա, մի նոր որակ էր, մի նոր, ավելի բարձր աստիճան հայ ճարտարապետական մտքի, նրա գեղարվեստական պատկերացումների բնագավառում: Թեև շատ կառուցողական ձևեր գալիս էին հնից, շատ խնդիրներ վաղուց արդեն մշակված էին և նրանք միայն յուրովի մեկնաբանություն էին ստանում այս նոր դարաշրջանում, բայց և այնպես սկզբունքային այն նոր ուղղությունը, որն առնչվում էր գմբեթավոր սիստեմների բուռն զարգացման հետ, իր հետ բերեց նաև գեղարվեստական արտահայտչականության միանգամայն նոր

խնդիրներ, առաջ քաշեց սկզբունքային նոր հարցեր, որոնք անհայտ էին ավելի վաղ շրջաններում:

Ստեղծագործական լայն որոնումների արգասիք էին կոմպոզիցիոն նոր լուծումները, ընդ որում հորինվածքային միևնույն սկզբունքը ամեն անգամ ստանում է նոր մեկնաբանություն, և չենք կարող նշել ոչ մի հուշարձան, որը նույնությամբ կրկներ մինչ այդ հայտնի ձևերը: Այսպես, օրինակ, նույնիսկ ամենապարզ, քառաթև հորինվածքը մշակվում է երեք տարբերակներով (քառաբսիդ, եռաբսիդ և ուղղանկյուն խաչաթևերով), ընդ որում յուրաքանչյուր տարբերակն էլ իր հերթին ունենում է տարատեսակ մշակումներ: Նույնը կարելի է ասել նաև մյուս տիպերի նկատմամբ: Պատահակա՞ն էր այս ամենը. իհարկե՝ ոչ: Հայկական ճարտարապետության զարգացման ներքին օրինաչափություններից մեկն էլ հենց ճարտարապետական հորինվածքների ու գեղարվեստական արտահայտչական միջոցների այն բազմազանությունն էր, որն այդ շրջանում չի նկատվում ոչ Բյուզանդիայում, ոչ էլ Ասորիքում: Նույնիսկ քրիստոնեական պատկերագրության մեջ կանոնիկ ձևերը մեծ նշանակություն ունեին. դրանք բյուզանդական արվեստում հաճախ հանգեցնում էին ճիշտ նույնակերպ, առանձին դեպքերում ստերեոտիպ ձևերի: Հայկական վաղմիջնադարյան արվեստում նույն այդ օրինականացված ձևերը հաճախ ստանում են յուրովի մեկնաբանումներ, դրսևորվում նոր, թարմ, անսովոր ձևերով:

Ինչ վերաբերում է ճարտարապետական մշակույթի զարգացման հիմնական ուղղությանը, ապա պետք է ասել, որ հայկական ճարտարապետությունն ընդհանրապես ամենից առաջ ներքին տարածությունների մշակման ճարտարապետություն էր, և բոլոր դարաշրջաններում անխտիր հիմնական ելակետը մնում էր ներքին ներդաշնակ ծավալներ ստանալու ծգտումը: Այս հանգամանքը բնորոշ է արդեն ամենավաղ շրջանի կառույցներին, և անկախ հուշարձանների չափերից, հայկական

հուշարձաններում ամեն ինչ հաշված է մարդու մասշտաբից ելնելով, մարդու համար: Ճարտարապետական ձևն այստեղ, նույնիսկ առավել ընդարձակ, լայնածավալ կառույցներում, երբեք չի ճնշում մարդուն, և ոչ մի հուշարձանում մարդը չի զգում իրեն սեղմված հսկայածավալ, ծանր զանգվածներով: Այս հիմնական սկզբունքն էլ պայմանավորել է հուշարձանների գեղարվեստական մշակման ձևերը, և ամեն մի մոտիվ, ամեն մի զարդածև հաշված է այնպես, որ հիանալիորեն ընկալվում է դիտողի կողմից: Նույնիսկ այն հուշարձաններում, որտեղ ինտերյերում գերիշխում է քարե զմբեթը, դիտողը երբեք չի զգում վերջինիս իրական ծանրությունը, չի զգում որևէ վտանգ հսկա բարձրության վրա գտնվող սֆերիկ որմածքից: Նա պարզ և հստակ տեսնում է այն հաստատուն կոնստրուկտիվ սիստեմը, այն կամարներն ու թաղերը, որոնք վերեն բարձրանում և պահում զմբեթը, ներդաշնակ ծավալների այն հանգիստ համակարգը, որը առաջին հայացքից իսկ հուսալիություն և հանդարտություն է ներշնչում մարդուն:

Եվ այս ամենի հետ միասին՝ ինտերյերի հստակ և պարզ մշակումը, որտեղ հիմնականը ծավալների ներդաշնակ խմբավորումն է և ոչինչ չի խանգարում դիտելու և լսելու արսիդում կատարվող ծիսակատարությունը, դառնում է հայկական քրիստոնեական պաշտամունքային կառույցների գեղարվեստական արտահայտչականության հիմնական գործոններից մեկը, որով և ակնհայտորեն տարբերվում են հայկական վաղմիջնադարյան հուշարձանները նույն այդ շրջանի բյուզանդական կառույցներից:

Քրիստոնեությունը սկզբունքային նոր պահանջներ առաջադրեց պաշտամունքային կառույցների նկատմամբ: Ի տարբերություն հեթանոսական կրոնի, որտեղ տաճարի ներսում միայն կուռքն էր, և այնտեղ մուտք ունեին միայն քմերը, քրիստոնեական տաճարը կոչված էր համախմբելու համայնքն ամբողջությամբ, և պաշտամունքային կառույցն ինքնին պետք է ունենար զգալի չափեր:

Այստեղից էլ քրիստոնեական պաշտամունքային շենքերի ինտերյերների առաջնությունը, երբ առաջին հերթին պետք է ապահովեր ժողովրդի՝ մեկ հարկի տակ համախմբվելու գործը: Այս սկզբունքը ընդհանուր էր և Բյուզանդիայի, և Ստորիքի, և Հայաստանի համար: Սակայն որքան տարբեր եղան նույն քրիստոնեական տաճարների զարգացման ուղիները այս հարևան երկրներում: Եթե Բյուզանդիայում պատի որմածքը ներսից պահանջում էր կամ երեսապատում մարմարե սալիկներով կամ սվաղ, որն իր հերթին ծածկվում էր խճանկարով և որմնանկարներով՝ տաճարների ինտերյերին հաղորդելով արտակարգ շքեղություն և հանդիսավորություն, հայկական տաճարների ինտերյերն ուներ սկզբունքային միանգամայն այլ լուծում: Այստեղ ներսի մշակման հիմնական միջոցը պատի հարթ, հիանալի մշակված որմածքն էր, ներքին ծավալային ձևերի զարմանալի ներդաշնակությունը: Քարային կոնստրուկցիաներն այստեղ դառնում են գեղարվեստական արտահայտչականության հիմնական միջոցներ, և հենց այս հանգամանքն էլ տալիս է հայկական հուշարձանների ինտերյերի այն արտակարգ միասնականությունը, որն այնքան տարբերում է այդ հուշարձանները ամեն մի այլ ճարտարապետական մշակույթի պատկանող կառույցներից:

Հայկական ճարտարապետության մյուս հատկանշական կողմը, դարձյալ սերտորեն կապված գեղարվեստական արտահայտչականության խնդրի հետ, ինտերյեր-էքստերյեր հարակցության հարցն է, մի բնագավառ, որտեղ հայկական հուշարձանները, և հատկապես վաղ միջնադարյան հուշարձանները, այնքան տարբերակվում են բյուզանդական մշակույթի շրջանակներում մշակված կառույցներից:

Զնայած այն բանին, որ հայկական ճարտարապետությունը միշտ էլ մնաց որպես ներքին տարածությունների մշակման ճարտարապետություն, և հատկապես վաղ միջնադարում հիմնական ելակետը միշտ էլ մնում էր

ներքին ներդաշնակ տարածություններ ստանալու ծգտումը, զարգացման նույնիսկ ամենավաղ շրջաններում չենք նկատում այնպիսի խզում, ինչպիսին առկա է վաղմիջնադարյան բյուզանդական ճարտարապետության մեջ, որտեղ շքեղ, ճոխ ինտերյերին հակադրվում էր համարյա մշակում չունեցող էքստերյերը:

Որմածքի հստակ տաշվածքը, ճարտարապետական ձևերի ներդաշնակ փոխանցումները դառնում են արտաքին ձևերի մշակման հիմնական միջոցներ և հայկական հուշարձաններն ինքնին ընկալվում են որպես առանձին կանգնած քանդակ-կոթողներ: Անշուշտ, այստեղ իր որոշակի նշանակությունն է ունեցել շինարարական տեխնիկան, քարի հստակ, պարզ, տպավորիչ որմածքը: Խիստ ակնհայտ է նաև նույն այս որմածքի օգտագործման մեծ հմտությունը, նրա հարմարեցումը տաճարների գեղարվեստական արտահայտչականության գործին: Այս առումով հարցը, անշուշտ, չի կարող սահմանափակվել շինարարական տեխնիկայի շրջանակներով միայն: Հայկական հուշարձանները հիմնալի օրինակ են արտաքին ճակատների մշակման բնագավառում հայ ճարտարապետների մեծ հմտության. նման մոտեցման ակունքները գնում են դարերի խորքը և բացառված չէ, որ այստեղ ունենք դեռևս հեթանոսական, անտիկ շրջանի տաճարաշինության կառուցողական սկզբունքների արձագանքները, երբ տաճարն ինքն էր երկրպագության առարկա, և պաշտամունքային կառույցների արտաքին ձևերի մշակման հարցը ամենաառաջնակարգ խնդիրներից մեկն էր: Սկզբունքային այս մոտեցումն էլ ելակետ է եղել հայկական հուշարձանների գեղարվեստական արտահայտչականության ձևերի մշակման հարցում, ձևեր, որոնք եթե այնքան զուսպ էին IV - V դարերում, իրենց վերելքն են ապրում VII դարում:

Հայկական հուշարձանների գեղարվեստական արտահայտչական միջոցների մշակման հետ սերտորեն առնչվում է վաղմիջնադարյան ճարտարապետական արվեստի մեկ այլ հատկանիշ ևս: Դա ներքին ծավալային հորինվածքի դրսևորումն է կառուցվածքների

արտաքին ձևերում, ընդ որում առավել բարձրարվեստ հուշարձաններում ինտերյեր-էքստերյեր հարակցության այս կողմը խիստ էական նշանակություն է ստանում կառուցվածքների գեղարվեստական արտահայտչականության խնդրի լուծման ժամանակ:

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ հարցը երբեք էլ միօրինակ լուծում չի ստացել, և ամեն անգամ ճարտարապետները գտել են մոտեցման յուրովի սկզբունքներ, ներքին ձևերի դրսևորման յուրովի միջոցներ: Բայց և այնպես պետք է ասել, որ հայ վարպետները երբեք չգնացին ներքին ձևերի պարզ արտաբերման ճանապարհով, և արդեն հնագույն կառույցներում հարցերը լուծվել են, ելնելով կառույցի ծավալատարածական արտահայտչականության պահանջներից, և կոնստրուկտիվ ձևը երբեք չի թելադրել հորինվածքի ընդհանուր կերպարը: Այս հանգամանքն առանձնակի նշանակություն ստացավ գմբեթավոր հորինվածքներում, որտեղ կոնստրուկտիվ բարդ խնդիրների լուծումը, ինտերյերի մասնատված ծավալները զգալի դժվարություններ էին առաջացնում ընդհանուր ծավալային ձևերի համակերպման հարցում: Մյուս կողմից, պակաս նշանակություն չունեցան սեյսմիկ ուժերի դեմ մղվող դարավոր պայքարի ընթացքում մշակված ավանդույթները, երբ ճարտարապետները որոշակիորեն խուսափում էին մասնատված ծավալներից, և շատ անգամ ինտերյերի տարբեր մասեր միավորվում և համակերպվում էին ամբողջական, միասնական ծավալների մեջ:

Այս պրոբլեմներն էին ահա, որ կանգնած էին հայ ճարտարապետների առջև, երբ նրանք ձեռնարկեցին մշակելու գմբեթավոր հորինվածքների ծավալատարածական ձևերի հիմնական սկզբունքները, ձևեր, որոնք վճռական նշանակություն ունեցան հուշարձանների գեղարվեստական արտահայտչականության հարցում: Եթե վաղ շրջանի հուշարձաններում արտաքին ծավալային լուծումը դեռևս մեծապես պայմանավորված էր ինտերյերի հորինվածքով (Մաստարա), ապա շատ շուտով այս տիպին բնորոշ մասնատված

ծավալները միավորվում են մեկ հիմնական ծավալի մեջ (Ավան, Յոփսիմե), և գլխավոր հարցերից մեկն է դառնում հուշարձանների արտաքին ճակատների գեղարվեստական մշակումը:

Հրաժարվելով Մաստարայի լուծումից, ճարտարապետները Ավանում խիստ մասնատված ինտերյերը պարփակեցին հոծ, միապաղաղ ծավալներով: Երկու տասնամյակ հետո Յոփսիմեում կառուցված ուժեղ, խորը խորշերը կոտրում են այդ միապաղաղ հարթությունները և արտաքին ձևերի մշակումն այստեղ հասնում է կատարելության: Խորշերը, հայտնի դեռևս VI - VII դարերի սահմանագծում (Արագած, Պտղնի), դառնում են հայկական ճարտարապետության արտաքին գեղարվեստական մշակման հիմնական միջոցներից մեկը և իրենց առավել հստակ դրսևորումը գտնում Յոփսիմեին հաջորդող հորինվածքներում:

ճարտարապետական հուշարձանների գեղարվեստական մշակման մյուս հիմնական գործոնը պատն էր, հիմնալի մշակված որմածքը, որի հարթ մակերեսը արտակարգ տպավորիչ էր, և նրա ֆոնի վրա առանձնակի հստակությամբ էին դրսևորվում զարդաքանդակներն ու պատկերաքանդակները:

Հայկական ճարտարապետության մեջ չկան ոչ հին արևելյան և ուրարտական հոծ ծավալները, ոչ էլ մահմեդական արվեստի զարդաձևերով շղարշված հարթությունները: Այստեղ ամեն ինչ հստակ է, պարզ և չկա ոչ մի մանրամասն, որ չունենա իր յուրովի տեկտոնիկ, ֆունկցիոնալ նշանակությունը, դրա հետ միասին չկա կոնստրուկտիվ և ոչ մի տարր, որը մնացած լինե՞ր անմշակ, և հանդես գար իր ֆունկցիոնալ կողմով միայն:

* * *

Հուշարձանների գեղարվեստական արտահայտչականության անքակտելի մասն են կազմում դեկորատիվ ձևերը, զարդամոտիվներն ու պատկերաքանդակները, որմնանկարներն ու խճանկարները, ձևեր,

որոնք մեկ գույս, մեկ շռայլ ծածկում են կառույցների վերասլաց պատերը, արտակարգ գրավչություն ու նրբություն հաղորդելով նրանց: ճարտարապետները մեծ հմտությամբ են օգտագործում հայրենի երկրի քարային տարատեսակների հարուստ երանգավորումը:

Բազմերանգ տուֆաքարերի օգտագործումը առանձնակի հմայք է հաղորդում այս շրջանի հուշարձաններին, ընդ որում ճարտարապետները որոշակիորեն խուսափել են միմյանց մոտ գտնվող հուշարձանները միևնույն գույնի քարից կառուցելուց:

Հուշարձանների մեծամասնության մեջ ինտերյերի ու արտաքին ձևերի համար, որպես կանոն, օգտագործվել է միևնույն քարատեսակը: Սակայն երբեմն խախտվում է այդ սկզբունքը և, ինչպես Յոփսիմեում, արտաքին որմածքի թխավուն, սևաթույր տուֆատեսակի օգտագործման պայմաններում, ներսից որմածքը արված է հիմնականում դարչնագույն տուֆաքարերից: Ուշագրավ է, որ այստեղ անկյունային սենյակների խաչածն թաղերը շարված են ավելի բաց գույն ունեցող տուֆաքարերից, հանգամանք, որը ինտերյերի ձևերը դարձնում է թեթև և զվարթ, վերացնում ոչ բարձր ծածկերի կախվածության զգացումը: Առանձին հուշարձաններում և հատկապես Ջվարթնոցում տարբեր երանգ ունեցող տուֆաքարերի ազատ օգտագործումը արտակարգ գեղարվեստականություն է հաղորդել տաճարին: Իսկ այնտեղ, որտեղ հենց սկզբից նախատեսված է եղել ծածկել պատերը որմնանկարներով (Օծուն, Ավան), որմածքը ներսից իրականացվել է համեմատաբար կոպիտ մշակված և ավելի փոքր չափեր ունեցող քարերից: Այս հանգամանքը էական նշանակություն է ունեցել սվադի շերտի կայունության համար և զգալիորեն հեշտացրել է աշխատանքը: Սակայն, ինչպես ցույց են տալիս հուշարձանները, հայ վարպետները այդ միջոցին են դիմել բացառիկ դեպքերում միայն, և, որպես կանոն, եկեղեցիների գերակշռող մեծամասնությունը նախատեսված չի եղել որմնանկարներով ծածկելու համար: Պատերն

այստեղ ներսից նույնքան հարթ մշակում ունեն, ինչ որ դրսից, որը և հիմնականում պատճառ է դարձել հետազայում արված որմնանկարների թափվելու համար, որոնց տակից լավ մշմարելի է ի սկզբանե արված պատի ողորկ որմածքը:

Առանձնակի ուշագրավ է կառուցողական տեխնիկայի այս նմանության, կասեինք՝ նույնության պայմաններում ինտերյերի և արտաքին ձևերի մշակումների միջև եղած այն որոշակի տարբերությունը, որը թեև երբեք չի հասնում հակադրության, ինչպես այդ տեսնում ենք բյուզանդական ճարտարապետության մեջ, բայց և այնպես ակնհայտ է և որոշակի: Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել: Ինտերյերի մեղմ, ոչ ինտենսիվ լուսավորությունը խիստ տարբեր էր էքստերյերի հարավային արևի ուժեղ լուսավորությունից և պատահական չէ, որ ինտերյերում օգտագործվող ձևերը այնքան տարբեր են ու յուրովի: Այս հանգամանքն իր որոշակի դրսևորումն է գտել ինտերյերների ձևավորման առանձնահատկություններում, որոնցից առավել ակնառուն պատերի հարթությունների մշակման զսպվածությունն ու մեղմությունն է: Ծարտարապետները խուսափում են մասնատել կառույցների ինտերյերները. պատերի հարթությունները հանգիստ անցնում են թաղերին, գմբեթարդներին: Նույնիսկ մույթերի և որմնասյուների խոյակները, որոնք իրենց վրա են կրում ուժեղ գմբեթակիր կամարները, շատ փոքր ելուստ ունեցող իմպոստներ են, և եզակի հուշարձաններում է միայն, որ նրանք ստանում են կանոնավոր խոյակների ձևեր (Պտղնի):

Հուշարձանների գերակշռող մեծամասնության մեջ ինտերյերները մշակված են շատ զուսպ. այստեղ չենք տեսնում և ոչ մի, քիչ թե շատ նշանակալից տեղ գրավող զարդած: Իսկ այնտեղ, որտեղ կան, դրանք զուսպ ճարտարապետական մոտիվներ են՝ տեղավորված հիմնականում լավ լուսավորված հանգույցներում (գմբեթատակ փոխանցման գոտի, թմբուկ, լուսամուտների եզրեր): Ուշագրավ է, որ բոլոր դեպքերում էլ զարդածները խիստ ցածր, նուրբ ռելիեֆ ունեն և ավելի շատ

գրաֆիկական, գծապլաստիկական մոտիվների տպավորություն են թողնում: Այդպիսիք են օրինակ Թալինի Մեծ տաճարի, Թարգմանչաց եկեղեցու թմբուկները ներսից շրջանցող հարթ, նուրբ կամարաշարը, Մաստարայի, Հռիփսիմեի, Մրենի գմբեթների կիսասփերաները ձևավորող ճառագայթածև ջլակամարները, նրանց հիմնամասերում արված նույն համակենտրոն շրջագարդերը:

Այս տեսակետից բացառություն է կազմում Զվարթնոցը, իր արտաքին բոլորածև պատիներքին կամարաշարով, էքստերյաների և առանձին կանգնած սյուների ճոխ մշակված խոյակներով: Սակայն այստեղ ևս ձևերն այդ տեղավորված են առավել լավ լուսավորված առաջին հարկաբաժնում, մինչդեռ տաճարի հիմնական ծավալը կազմող տետրակոնիքը, ընդհուպ մինչև թմբուկը, փաստորեն զուրկ է որևէ զարդածևից: Միայն թմբուկ-գմբեթի սփերա հանգույցում, որտեղ այնքան առատ է լույսը, տեսնում ենք և՛ ուժեղ գմբեթատակ մի օղակ, և՛ թմբուկի լուսամուտները շրջանցող նուրբ երեսակալներ, որոնք հպվելով միմյանց, կամարաշարի պատրանք են ստեղծում, իսկ ամեն ինչ պսակում են գմբեթի սփերան մասնատող ջլակամար ճառագայթները, որոնք իրենց հերթին մշակված են աստիճանաբար դեպի վեր փոքրացող գլանածև զարդածևերով: Վաղմիջնադարյան հայկական հուշարձաններում այնքան տարածված այս ճառագայթներն ինտերյերի գեղարվեստական մշակման խիստ ուշագրավ տարրերից են: Մասնատելով գմբեթի կիսասփերան, նրանք աստիճանաբար նեղանում են դեպի վեր և, ստեղծելով որոշակի հեռանկարային էֆեկտ, կոտրում են այն միապաղաղության ու ծանրության պատրանքը, որն անխուսափելիորեն կստացվեր հարթ, միաձույլ գմբեթի որմածքը դիտելիս: Հնագույն հուշարձաններում այդ ճառագայթները ներքևում ուղղակի հատվում էին 45° տակ (Օծուն, Դորբանտ): Սակայն շատ շուտով ընդհանրանում են նրանց հիմնամասում արվող շրջագարդերը (Մաստարա), որոնք Հռիփսիմեում վեր են ածվում արդեն

շրջագարդերից կազմված ուժեղ մի զոտու:

Որոշ հուշարձաններում ճառագայթները խմբավորվում են՝ կազմելով գմբեթի սֆերան ձևավորող հսկա խաչեր (Մաստարա, Յոփսիմե):

Բացի իրենց հիմնական ճարտարապետական դեկորատիվ նշանակությունից, նրանք ունեն թերևս նաև սիմվոլիկ նշանակություն: Գմբեթը միջնադարում պատկերվում էր որպես սրբագործված երկնքի խորհրդանշան, որտեղից և իջնում էր Աստծո խոսքը: Հայկական մանրանկարչության մեջ լավ հայտնի են տեսարաններ, որտեղ վերևում պատկերված է Աստծո Աջը, և որից ամեն կողմ իջնում են Աստծո խոսքը մարմնավորող կորագիծ ճառագայթներ:

Այսպիսով գմբեթը, հանդիսանալով հայկական պաշտամունքային կառույցի տարածական-ծավալային որոշիչ տարրը, ըստ էության, նաև ինտերյերի առավել հարուստ մշակված հատված է, և այս տեսակետից այն կարող է համեմատվել միայն աբսիդի հետ: Սակայն, եթե աբսիդի տարածքի մշակումը հիմնականում սահմանափակվում էր զուտ պաշտամունքային թեմատիկայով, և այստեղ իրենց որոշակի տեղն ունեին խճանկարները, որմնանկարները և պատմիչների վկայություններից հայտնի՝ շքեղ վարագույրները, ապա գմբեթը կազմում էր ճարտարապետական հորինվածքի օրգանական մասը, մշակվում էր միայն ու միայն ճարտարապետական ձևերով, և վաղմիջնադարյան Հայաստանում բնավ հայտնի չէին խճանկարներ կամ որմնանկարներ ունեցող գմբեթներ, մի բան, որը լայնորեն տարածված էր բյուզանդական ճարտարապետության մեջ:

Որոշ հուշարձաններում, բացի գմբեթի՝ ճառագայթներով կազմված խաչերից, քարե ռելիեֆ խաչեր են արվում նաև թաղերի վրա, ինչպես այդ տեսնում ենք և՛ Յոփսիմեում, և հատկապես Լմբատում, որտեղ այդ գողտրիկ հուշարձանի արևմտյան խաչաթևը ծածկող թաղի համարյա ամբողջ երկայնքով արված է մի մեծ, զգալի ելուստ ունեցող խաչ: Սակայն

նման մոտիվները եզակի երևույթ են, և ինտերյերի մշակումը հիմնականում ընթանում է զուսպ, զգաստ ձևերի շրջանակներում, մի բան, որը լիովին համահնչուն էր վաղմիջնադարյան ճարտարապետական ոճական ուղղությանն առհասարակ: Սակայն այս ամենի հետ մեկտեղ ակնհայտ է ճարտարապետների անհատական մոտեցումը. այնտեղ, որտեղ հուշարձանը լուծված է համեմատաբար ավելի հարուստ, որտեղ դեկորատիվ ձևերը և պատկերաքանդակները ընդհանրապես ավելի լայն գործածություն ունեն, համեմատաբար ավելի հարուստ մշակում են ստանում նաև կառույցների ինտերյերը: Այսպես, օրինակ, Ավանի, Գայանեի տաճարներն աչքի են ընկնում ձևերի մեծ զսպվածությամբ, այնտեղ ոչ արտաքին ճակատները և ոչ էլ ներքին հարթությունները չեն մասնատված, չկա ոչ մի հարուստ զարդած: Էքստերյերի մշակումը սահմանափակվել է միայն շքամուտքերի և լուսամուտների բացվածքների պսակներով, իսկ ինտերյերում ամեն ինչ զուսպ է, խիստ և նույնիսկ՝ ասկետիկ: Այլ բան ենք տեսնում, ասենք, Պտղնիում, Ջվարթնոցում, որտեղ արտաքին, համեմատաբար հարուստ մշակումը (այն առանձնակի նկատելի է Ջվարթնոցում) իր խիստ որոշակի անդրադարձն է գտնում տաճարի ինտերյերում, և որքան եզակի երևույթ է Ջվարթնոցի շքեղ էքստերյերը, այնքան զարմանալի է նրա ինտերյերի համեմատաբար հարուստ մշակումը նույն դարաշրջանի այլ տաճարների նկատմամբ: Բայց և այնպես որոշակիորեն կարելի է ասել, որ վաղմիջնադարյան Հայաստանում գոյություն ուներ ինտերյեր-էքստերյեր հասկացության մի ուշագրավ ներդաշնակություն, որը և որոշակի օրինաչափությամբ պահպանվում է մեզ հետաքրքրող դարաշրջանի ողջ ընթացքում:

Հետաքրքրական է, որ ճարտարապետական մշակույթի զարգացման հաջորդ շրջաններում ուժեղանում է ինտերյերների և էքստերյերների մշակման մեջ եղած տարբերությունը, և XII - XIV դարերում արդեն առկա է որոշակի հակադրություն և նույնիսկ՝ խզում:

Հուշարձանները դրսից այժմ հաճախ շատ ավելի ճոխ մշակում են ստանում, իսկ ինտերյերները, ընդհակառակը, բնորոշ են իրենց ձևերի մեծ զսպվածությամբ: Այս հանգամանքը խիստ ուշագրավ է և հետաքրքիր: Կապված հայ ճարտարապետության զարգացման ընդհանուր պրոցեսի հետ, այն, ի վերջո, արգասիք է այն պատմաքաղաքական իրադրության, որ ստեղծվել էր Հայաստանում զարգացած ֆեոդալիզմի շրջանում, երբ եկեղեցին հարմարվելով քաղաքային, աշխարհիկ ճարտարապետության մեջ ընդհանրացած ձևերին, ամեն կերպ ձգտում էր պահպանել ինտերյերի միատիկան, ձևերի զսպվածությունը: Բազմազան և բազմապիսի են վաղմիջնադարյան Հայաստանի ճարտարապետական կառույցների արտաքին ճակատների մշակման ձևերը: Հուշարձանի ճարտարապետական կերպարի ստեղծման գործում հիմնականն, անշուշտ, տարածական-ժավալային հորինվածքն էր, կառուցվածքի ընդհանուր տեսքը, նրա համաչափությունները:

Վաղմիջնադարյան հայկական հուշարձանները աչքի են ընկնում ծավալների ներդաշնակ համաչափություններով, նրանց տրամաբանական տեղաբաշխումով, երբ առաջին հարկաբաժնի ամուր, հաստատուն զանգվածը կարծես մի անսասան պատվանդան լինի նրա վրա բարձրացող մասերի և հատկապես ամբողջ հորինվածքը պսակող գմբեթի համար: Կառույցները, հաճախ տեղավորված հսկա լեռնալանջերի ստորոտներում, կարծես վերջիններիս անքակտելի մասերը լինեն, վերից գլորված հսկա ժայռաբեկորներ, որոնցից էլ կերտել են վարպետներն իրենց տաճարները: Ահա նման ընկալման պայմաններում միայն հասկանալի է դառնում այն մեծ զգուշությունն ու զսպվածությունը, որ հայտնաբերում են ճարտարապետները զարդաձևերի և զարդամոտիվների օգտագործման բնագավառում, լինեն դրանք շքամուտքերի սյունազարդ հորինվածքներ, թե բացվածքների պսակներ, խորշեր թե դեկո-

րատիվ խուլ կամարաշարեր: Ամեն ինչ, ամեն մոտիվ ունի իր խիստ տրամաբանական տեղաբաշխումը, ոչինչ չկա ավելորդ և չկա ոչ մի զարդաձև, արված զուտ զարդի համար: Անխտիր բոլոր դեկորատիվ ձևերն էլ ունեն իրենց կոնստրուկտիվ հենքը, անբաժանելիորեն կապված են տեկտոնիկ հանգույցների, բացվածքների և պատերի հարթությունների հետ: Դրա հետ միասին ոչ մի զարդաձև չպետք է խախտեր պատի հարթության տեկտոնիկ ամբողջականությունը, մի բան, որը հիմնական ատաղձն էր ամբողջ հայ ճարտարապետության, ելակետը թե՛ ինտերյերների, թե՛ էքստերյերների մշակման համար: Դժվար չէ տեսնել, որ պատերի գեղարվեստական մշակման այս հիմնական սկզբունքն էր ելակետ դարձել ներքին և արտաքին ծավալների ու հարթությունների մշակման այն զարմանալի միասնության համար, որն այնքան բնորոշ է հայկական ճարտարապետությանը և որն իր հերթին, ինչպես նշվեց, այնքան տարբերում է հայկական հուշարձանները բյուզանդական կառույցներից: Միաժամանակ թեև հուշարձաններն ամեն դեպքում հանդես են գալիս որպես առանձին ծավալների ներդաշնակ խմբավորման արգասիք, բայց և այնպես նրանց ամեն մի ճակատն առանձին վերցրած, ուներ իր խիստ որոշակի հորինվածքը, ձևերի յուրովի աստիճանական դրսևորումը:

Առավել ցածրադիր մասն էր կազմում սովորաբար եռաստիճան որմնախարիսխը, որը, ստեղծելով հուշարձանի հաստատուն հիմնատակը, կարծես վեր էր բարձրացնում նրան, վեհություն հաղորդում ամբողջ կառույցին: Ունենալով խիստ որոշակի կոնստրուկտիվ նշանակություն, փոխանցում հիմնատակից դեպի պատը, հանդիսանալով թերևս անտիկ ձևերի հեռավոր արձագանքը և հայկական հուշարձանների էքստերյերի բնորոշ կողմերից մեկը՝ որմնախարիսխները պակաս նշանակություն չունեին նաև կառույցների գեղարվեստական մշակման հարցում:

Հուշարձանների ճակատների ձևավորման

հարցում առանձնապես կարևոր են շքամուտքերը՝ տեղավորված սովորաբար կառույցների հարավում կամ արևմուտքում:

Վաղ շրջանի հուշարձաններում շքամուտքերը հիմնականում կրկնում են բազիլիկատիպ հորինվածքներում հանդիպող ձևերը. նրանց սյունազարդ հորինվածքները, հաված տաճարների պատերին, որպես կանոն, առաջ են գալիս և մեծ մասամբ հենվում են որմնախարիսխների աստիճաններին (Օծուն, Ավան, Պտղնի):

Սակայն քիչ չեն դեպքերը (գլխավորապես փոքրածավալ կառույցներում), երբ շքամուտքեր իսպառ չկան, մուտքի բարավորը կազմում է պատի որմածքի օրգանական մասը: Բանն այն է, որ եկեղեցին տանող մուտքերը պետք է ունենային որոշակի չափեր, իսկ փոքր հուշարձաններում, որտեղ խաչաթևի բացարձակ չափերը բնավ էլ մեծ չէին, մուտքերը զգալի տեղ էին գրավում, իսկ եթե ավելանում էր և շքամուտքը, ապա խաչաթևերի համարյա ամբողջ լայնությունը ընդգրկված էր լինում շքամուտքերի ծավալով: Այդ է պատճառը, որ Սանկանոցում շքամուտքը այնքան ծանրաբեռնում է գողտրիկ հուշարձանի ճակատը, և ակնհայտ է նրա անմասշտաբային լինելը կառույցի ընդհանուր, ոչ մեծ չափերի պայմաններում:

Դրան հակառակ, մեծածավալ հուշարձաններում շքամուտքերը ավելի են շեշտվում. VII դարի կեսերից հանդես են գալիս սրահած շքամուտքեր (Զվարթնոց, Արուճ), որոնք զգալիորեն առաջանում են տաճարի պատի մակերեսից և, ծածկված երկլանջ ծածկերով, առանձին կառույցների տպավորություն թողնում:

Ճարտարապետները առանձնակի խնամքով են մշակում շքամուտքերի զարդաները. գտնվելով դիտողին առավել մոտ, զարդաքանդակներն այդ ստանում են նրբագեղ համաչափություններ, իսկ նրանց ձևերը աչքի են ընկնում կատարման մեծ վարպետությամբ: Այդպիսիք են, օրինակ, Օծունի, Ավանի և հատկապես Զվարթնոցի շքամուտքերը: Եվ

իսկապես, որքան տարբեր է Զվարթնոցի շքամուտքերի որթագալարը նույն տաճարի գլխավոր լուսամուտները շրջանցող որթատունկից, որքան տարբեր է Օծունի հարավային ճակատի շքամուտքի երեսակալի որթագալարը նույն տաճարի, ասենք, հյուսիսային ճակատի բարձրաքանդակները շրջանցող խաղողի մեծ տերևազարդերից:

Շքամուտքերի գեղարվեստական հարդարման խնդրում (և, վերջին հաշվով, հուշարձանների ճակատների մշակման հարցում) առանձնակի նշանակություն են ստանում մուտքերի բարավորները: Արդեն IV - V դարերում բարավորները բավականին հարուստ հարդարում ունեին (Քասաղ, Երերույք): Նրանց վրա քանդակում էին կոմպոզիցիաներ, որոնց կենտրոնը կազմող խաչը հանդես էր գալիս որպես հիմնական պահպանիչ խորհրդանշան:

Բարավորների մշակման այս սկզբունքը, ըստ էության, պահպանվում է մահ VI - VII դարերում, թեև առանձին դեպքերում նույն այդ տեղում տեղավորվում են արդեն սյուժետային պատկերաքանդակներ: Այդպես են մշակված, օրինակ, Մրենի, Պեմզաշենի շքամուտքերը:

Տաճարների ճակատների մշակման մյուս հիմնական միջոցը բացվածքների տեղաբաշխումն էր: VI - VII դարերում լուսամուտները լիովին պահպանում են նախորդ դարերից եկող համաչափությունները, և նրանց պսակները, համապատասխան բացվածքների լայնության, կարևոր նշանակություն են ստանում ճակատների գեղարվեստական մշակման հարցում: Կոնստրուկտիվ տեսակետից պսակներն ունեին խիստ որոշակի նշանակություն. նրանք կոչված էին ապահովելու լուսամուտի բացվածքը պատերի հարթությունների վրայով իջնող անձրևաջրերից: Եթե վաղ շրջանում (IV - V դարեր) պսակները հիմնականում մշակվում էին երկրաչափական մոտիվներով, ապա VI - VII դարերում զգալի տեղ են գրավում խաղողի որթատունկի տարբերակները: Շրջանցելով լուսամուտի վերնամասը, նրանք հաճախ զգալի ելուստ էին ունենում, ստեղծելով պատերի հարթությունների վրա տպավորիչ

լուսաստվերային հանգույցներ: Առանձին հուշարձաններում հարևան լուսամուտների պսակները միավորվում են, և պատկերվում արդեն որպես ալիքաձև գոտիներ: Որոշ դեպքերում պսակները միավորվում են դեկորատիվ կամարների հետ (Մաստարա), իսկ նրանց հարթությունները ծածկվում սրբաքանդակներով և սյուժետային ռելիեֆներով (Պտղնի): Լուսամուտների պսակներին բնորոշ ձևերը հաճախ տեղ են գտնում նաև հուշարձանների ճակատները մասնատող խորշերի վերնամասերում: Խորշերն, ունենալով խիստ որոշակի կոնստրուկտիվ նշանակություն, VII դարի սկզբից արդեն դառնում են հուշարձանների գեղարվեստական մշակման ամենամշանակալից ձևերից մեկը և պահպանում այդ նշանակությունը ամբողջ միջնադարի ընթացքում:

Վաղ միջնադարի հուշարձաններում (Պտղնի, Հռիփսիմե) շատ ավելի հստակորեն է դրսևորվում խորշերի կոնստրուկտիվ էությունը, մինչդեռ արդեն նույն VII դարի երկրորդ կեսում սկսում է ուժեղանալ դեկորատիվ գործոնը, և առանձին հուշարձաններում նրանք, ըստ էության, վեր են ածվում գեղարվեստական հարդարանքի (Թալին): Բացի հիմնական ծավալներից, խորշեր են հանդիպում նաև թմբուկների վրա, որտեղ նրանք հնարավորություն են տալիս զգալիորեն փոքրացնել, նեղացնել թմբուկի նիստերը, և այսպիսով խուսափել տհաճ ծանր համաչափություններից:

Հուշարձանների գեղարվեստական մշակման խիստ տպավորիչ միջոցներից են նաև դեկորատիվ խուլ կամարաշարերը: Իրենց ակունքներն ունենալով հնավանդ բազիլիկ կառույցների սյունասրահների ձևերում, այդ կամարաշարերը կարծես մի վերիուշ են երբեմնի այնքան հետաքրքիր կոնստրուկտիվ ձևերի:

Հնագույն կառույցը, որտեղ արդեն խուլ կամարաշարերը ունեն որոշակի գեղարվեստական նշանակություն, Ջվարթնոցն է, և ակնհայտ է այդ հոյակերտ հուշարձանի

ազդեցությունը նշված ճարտարապետական ձևի տարածման հարցում:

Ուշագրավ է, որ ինչպես Ջվարթնոցում, այնպես էլ VII դարի այլ հուշարձաններում, խուլ կամարաշարերը հանդես են գալիս հատկապես բազմանիստ ելուստների վրա (Թալին, Արթիկ) կամ նույնպիսի բազմանիստ ծավալներ ներկայացնող թմբուկների վրա (Թալին, Սիսավան): Եվ միայն հաջորդ պատմական շրջանում է, որ խուլ կամարաշարերը ձևավորում են նաև պատերի ուղղաձիգ հարթությունները (Բյուրական, Սանահին, Անիի Մայր տաճար):

Իր գեղարվեստական բարձր հատկանիշներով առանձնանում է Ջվարթնոցի կամարաշարը: Այստեղ մեծ վարպետությամբ մշակված կամարաղեղից վեր ձգվում է մի ճոխ զարդագոտի, որն իր ձևերով միակն է այս շրջանի հայկական, և ոչ միայն հայկական, ճարտարապետության մեջ: Ջարդագոտին, բաղկացած խաղողի որթատունկի և նռան ծառի հանդիպակաց դասավորություն ունեցող տարրերից, տաճարի 32 նիստերից ոչ մեկում չի կրկնվում նույնությամբ, ինչպես և չեն կրկնվում զույգ որմնասյուներից անմիջապես վեր դասավորված, շինարար վարպետների գործիքները ձեռքներին կանգնած մարդկանց պատկերաբանդակները:

Նույն Ջվարթնոցում, զարդագոտուց վեր ձգվում է բուրրաձև լուսամուտների շարքը, ընդ որում լուսամուտների այս ձևը, թելադրված կոմպոզիցիոն պահանջներից, լավ հայտնի էր նաև ավելի վաղ կառուցված հուշարձաններում (Արզնի, Բազարան) և չի մոռացվում նաև հետագայում: Ուշագրավ է, որ մեզ հետաքրքրող դարաշրջանում հատկապես այս ձևի բացվածքներում են տեղավորվում ցանցկեն սալ-շրջանակները. որոնք ավելի դեկորատիվ են դարձնում այդ լուսամուտները, առանձնացնում նրանց այլ ճարտարապետական ձևերից:

Հուշարձանների ճարտարապետական-գեղարվեստական մշակման գործում խիստ ուշագրավ են քիվերը, որոնց ձևերը, այնքան

միօրինակ IV - V դարերում, աստիճանաբար բարդանում են և VII դարում հասնում մեծ բազմազանության: Հնագույն քիվերում դեռևս առկա են անտիկ ավանդույթների հիման վրա մշակված ատամնաշարերը (Քասաղ, Էջմիածին), իսկ VI դարի երկրորդ կեսից սկսած ընդհանրանում են կամարաշար քիվերը (Օծուն, Մաստարա), որոնց զուգահեռ օգտագործվում են նաև ուղղանկյուն, զգալի ելուստ ունեցող քիվերը, մշակված բոլորածև զարդամոտիվներով (Լմբատ): Նման քիվերը հիմնականում հանդիպում են փոքրածավալ հուշարձաններում, որտեղ նրանք ունենին համեմատաբար փոքր ելուստ և ոչ մեծ բարձրություն: VII դարի սկզբից զգալի տարածում են գտնում թեքադիր, 45° թեքություն ունեցող քիվերը, որոնց ճակատային մասը սովորաբար մշակվում է հյուսածո զարդաձևերով: Այդ քիվերը հնարավորություն են տալիս ընդհանուր ելուստի փոքրացման հետ միասին զգալիորեն մեծացնել նրանց բարձրությունը, խուսափելով այն ուժեղ կախվածությունից, որ առկա էր ուղղանկյուն կամ կամարաշար քիվերում: Պատահական չէ, որ թեքադիր քիվեր առաջին անգամ մշակվում են այնպիսի հսկայածավալ կառույցում, ինչպիսին էր Դվինի տաճարը, որտեղ նրանք պետք է ունենային բարձրաբերձ տաճարին համապատասխանող չափեր: Ինքնին հասկանալի է, որ ուղղանկյուն ելուստ ունեցող քիվերը՝ բնավ չէին կարող ընդունելի լինել: Կպահանջվեր զգալի բարձրություն և բավականին ուժեղ ելուստ, մի բան, որ նույնպես չէր կարող ընդունելի լինել: Եվ ահա հայ վարպետները համարձակորեն հեռացնում են ուղղանկյուն քիվերի «կախված» մասերը, ատամնաշարերն ու եռանկյունաձև ելուստները, և փոխարինում դրանք թեքադիր հարթությամբ: Դժվար չէ տեսնել, որ քիվի այս տիպը շատ ավելի կոնստրուկտիվ է, և հենց այդ է պատճառը, որ այն արագ ընդհանրանում է և առավել լայն տարածում գտնում նույն VII դարում:

* * *

Մոնումենտալ կառուցվածքների արտա-

հայտչական միջոցների թվում իրենց որոշակի տեղն ունեն սյուժետային պատկերաքանդակները: Հայկական քանդակագործությունը իր զարգացման ամենավաղ շրջանում արդեն մերվել էր ճարտարապետության հետ և իր ամբողջ պատմության մեջ այդպես էլ դուրս չեկավ ճարտարապետական ռելիեֆի շրջանակներից:

Ի տարբերություն բյուզանդական արվեստի, որտեղ կոիտորական սյուժեները հիմնականում խճանկարային դիմանկարներ էին տեղավորված տաճարների ինտերյերներում, Հայաստանում սյուժետային պատկերաքանդակները, որպես կանոն, տեղավորվում էին կառույցների ճակատների վրա, առավել նկատելի տեղերում:

Հայկական հուշարձաններում պատկերաքանդակները սովորաբար ի հայտ էին գալիս կառույցների բարավորների վրա, ներկայացնելով խաչի և այն շրջապատող այլ խորհրդանշանների ուշագրավ կոմպոզիցիաներ (Քասաղ, Երերույք): Բարձրաքանդակները առանձնակի նշանակություն են ստանում մեմորիալ հուշարձանների ձևավորման ժամանակ, և այս տեսակետից կոթողները եզակի երևույթ են: Այստեղ էլ տեսնում ենք կոիտորական բնույթի հնագույն քանդակները, երբ նրանց խորանարդաձև պատվանդանների կամ բուն կոթողների ցածրադիր մասերում պատկերվում են այն իշխանները, որոնց հիշատակը հավերժացնելու համար էլ կանգնեցված էին այդ հուշարձանները: V դարի վերջում կոիտորական բարձրաքանդակներ են հանդիպում նաև մոնումենտալ կառույցների վրա, ընդ որում վաղ շրջանի պատկերաքանդակները ոճական տեսակետից խիստ մոտ են կոթողների վրա հանդիպող քանդակներին (Տեկոր): Սակայն սյուժետային պատկերաքանդակները համեմատաբար լայն տարածում են գտնում VI դարի երկրորդ կեսից սկսած, երբ հայ եկեղեցին ձեռնարկում է տաճարաշինության մի մեծ ծրագրի իրականացումը, և բարձրաքանդակները առանձնակի տարածում են գտնում: Այդ մասին են վկայում Օծունի կոթողների ամբողջ պատկերաշարը, նույն

Օձունի տաճարի խիստ ուշագրավ պատկերաքանդակները՝ տեղավորված կառույցի բոլոր ճակատներում: VI -VII դարերի բարձրաքանդակները իրենց բնույթով կարելի է բաժանել երեք հիմնական խմբի: Առաջինը սիմվոլիկ պատկերաքանդակներն են, երկրորդը՝ քրիստոնեությունը Հայաստանում տարածելու հետ առնչվող թեմաները, տեղական սրբերի փառաբանումն ու մեծարումը, և երրորդը՝ աշխարհիկ բնույթի պատկերաքանդակները, որտեղ ներկայացված են կամ տաճարների հիմնադիրների նախնիները, կամ իրենք՝ կառույցների կոնստրուկտորները:

Մեզ հետաքրքրող դարաշրջանի համար միանգամայն տրամաբանական է, որ հուշարձանների պատերին պատկերվող աշխարհիկ անձինք հիմնականում հանդես են գալիս երկնային ուժերին երկրպագելու, աղոթելու սյուժեներում, իսկ նախնիները՝ իրենց մեծագործությունների սիմվոլիկ ներկայացման կոմպոզիցիաներում: Եթե առաջին դեպքում քանդակագործները խիստ սահմանափակվում էին կանոնիկ ձևերով (կենտրոնում սուրբը, իսկ նրա երկու կողմերում՝ աղոթող կոնստրուկտորները), ապա նախնիների պատկերման ժամանակ նրանք համարձակորեն դուրս են գալիս կանոնիկ շրջանակներից և մշակում ուշագրավ տեսարաններ:

Կոնստրուկտորական կոմպոզիցիաների գերակշռող մեծամասնությունը ունի խնդրանքի բնույթ, որը սերտորեն առնչվում է կառուցվածքների շինարարական արձանագրությունների բովանդակության հետ: Այստեղ հիմնականում գերիշխում է մեկ բանաձև՝ հիշատակվում են կառուցողները և ներկայացվում է նրանց աղոթքը՝ իրենց և իրենց հարազատների արևշատության համար:

Պատկերագրական տեսակետից ակնհայտ է կոնստրուկտորական հորինվածքների ընդհանուր ձևերի առնչությունը հին արևելյան «կենաց ծառի» և նրա երկու կողմերում կանգնած աստվածների կոմպոզիցիաների հետ, կոմպոզիցիա, որը հետագայում անցավ քրիստոնեությանը և լայն տարածում գտավ «Դեիսուս»

պատկերագրական սյուժեներում: Այստեղ կենտրոնում սովորաբար պատկերվում էր Քրիստոսը, իսկ նրանից աջ և ձախ Աստվածամայրն ու Հովհաննես Մկրտիչը, որոնք խնդրում էին տիրակալին փրկել ժողովրդին: Ահա այս գաղափարն էլ իր դրսևորումն է գտնում կոնստրուկտորական կոմպոզիցիաներում, որտեղ խնդրողի դիրքով պատկերված են արդեն աշխարհիկ իշխանները: Պատկերագրական տեսակետից այս սյուժեն ունի բազմաթիվ տարբերակներ և իր դրսևորումն է գտնում այնպիսի մշակավոր հուշարձաններում, ինչպիսիք են Պեմզաշենը, հայ ճարտարապետ Թոդոսակի կողմից Աթենիում (Վրաստան) կառուցված տաճարը, Մրենը և այլն: Այսպես, եթե առաջինում կոմպոզիցիայի կենտրոնն է կազմում ամբողջ հասակով կանգնած Աստվածամայրը, երկրորդում՝ Քրիստոսը, ապա երրորդը, ըստ էության, կրկնում է «Դեիսուս» կոմպոզիցիայի «առաքելյան» տարբերակը, որտեղ Աստվածամորն ու Հովհաննես Մկրտչին փոխարինել են Պողոս ու Պետրոս առաքյալները, իսկ նրանց կողքին պատկերվել է նաև Գրիգոր Լուսավորիչը:

Որոշ դեպքերում կոնստրուկտորները պատկերվում են իշխանական կենցաղի առավել բնորոշ պայմաններում՝ որսի տեսարաններում (Աթենի), հանդիսավոր երթի ժամանակ (Անի) և այլն:

Առանձին հուշարձաններում ներկայացվում են նաև այն իշխանները, որոնք այս կամ այն կերպ օժանդակել են հիմնական կոնստրուկտորին և դրա համար էլ արժանացել հուշարձանների վրա պատկերվելու պատվին (Զվարթնոց, Սիսավան և այլն):

Սյուժետային պատկերաքանդակների թեմատիկան ընդգրկում է նաև կոնստրուկտորի փառապանծ նախնիների հերոսական գործերը, էպիքական լեգենդները, ֆեոդալական կենցաղի սյուժեները, կենդանական և բուսական հարուստ աշխարհը և այլն: Այս կարգի պատկերաքանդակների շարքում առանձնանում են Պողոսի և Մրենի քանդակները: Եթե Պողոսի, սրբերի շարքում ներկայացված VII

դարի առաջին տարիներին կառուցված տաճարի հերոս նախնիները, որոնք զոհվել էին դեռևս IV դարում թշնամու դեմ մղված պայքարի ժամանակ, պատկերվել են սիմվոլիկ մարտի պահին, երբ նրանք հեծյալ և հետիոտն կռվում էին առյուծների դեմ, Մրենում ունենք սկզբունքային այլ պատկեր: Այստեղ Գրիգոր Լուսավորչի և Տրդատ արքայի հետ միասին պատկերված է Կամսարական տոհմի նախահայրը, որը քրիստոնեության խորհրդանշան խաչն է հիմնադրում իր տիրույթներում: Դժվար է որոշակի օրինաչափություններ տեսնել կտիտորական դիմաքանդակների տեղաբաշխման հարցում: Դրանց կարելի է հանդիպել և՛ ճակատների վերին կենտրոնական հատվածներում (Տեկոր), և՛ մուտքերի բարավորների վրա (Պենգաշեն, Մրեն), արսիդների նիստերի վրա (Արենի), և՛ քիվերի վրա (Զրվեժ) և՛ նույնիսկ առանձին դեպքերում՝ տաճարների ներսում, զմբեթի սֆերայի տակ, փոքր տրոմպների շարքում (Սիսավան) և այլն: Սակայն չի կարելի չնկատել նաև, որ բարձրաստիճան կտիտորների դիմաքանդակները սովորաբար տեղավորվում են արևելյան կամ արևմտյան ճակտոնապատերին, կառուցվածքների առավել կարևոր, աչքի ընկնող տեղերում, մի

սկզբունք, որը լիովին պահպանվում է նաև հետագայում:

Ի վերջո, նշենք, որ «դիմաքանդակ» հասկացողությունը միջնադարյան քանդակագործության մեջ խիստ յուրովի իմաստ ունի և ամբողջ հայ միջնադարյան քանդակում այդ տերմինի այժմյան հասկացողությանը և պահանջներին կարող են բավարարել, այն էլ վերապահությամբ, միայն մի քանի քանդակներ (Սիսավան, Աղթամար, Գագկաշեն): Սակայն մեզ են հասել բազմաթիվ պատկերաքանդակներ, որտեղ քանդակագործները թեև ներկայացրել են իրենց ժամանակակից, իրական մարդկանց, բայց և այնպես համարյա բոլոր դեպքերում էլ դիմագծերը դուրս չեն եկել միջնադարյան կանոնիկ մոտեցման շրջանակներից և, ըստ էության, նրանք զուրկ են քիչ թե շատ նկատելի անհատականությունից: Բոլոր պատկերաքանդակներում էլ ակնհայտ է քանդակագործների մեծ բժախնդրությունը ներկայացվող անձանց արտաքին հատկանիշների պատկերման խնդրում: Առանձնակի ուշադրություն է դարձվում մորուքին, մազերին և հատկապես հագուստի ու թագերի ձևերին՝ տվյալ իշխանի սոցիալական աստիճանը բնորոշող այդ խիստ կարևոր հատկանիշներին:

ԳԼՈՒԽ ԻՆՆԵՐՈՐԴ
ՄՈՆՈԻՄԵՆՏԱԼ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ
IV - VII ԴԱՐԵՐՈՒՄ

IV - VI ԴԱՐԵՐ

Հնուց ի վեր խճանկարն ու որմնանկարը կազմել են ճարտարապետության օրգանական մասը: Քրիստոնեության տարածման առաջին իսկ դարերից դրանք ընդգրկվել են պաշտամունքային կառույցների հարդարանքում: Հայաստանը, որպես առաջին քրիստոնեական պետություն, ակտիվորեն մասնակցելով նոր արվեստի, նրա ծների ու պատկերագրության կազմավորման ընդհանուր պրոցեսին, բնականաբար, նույնպես պետք է դիմեր մոնումենտալ արվեստի այդ տեսակներին արդեն IV -VI դարերում: Ցավոք, ժամանակի ավերիչ ուժը և հատկապես անբարենպաստ պատմական հանգամանքները, վաղ քրիստոնեական դարաշրջանից հետո անցած դարերի ընթացքում պատճառ են հանդիսացել այդ շրջանի հայկական որմնանկարչության և խճանկարի հուշարձանների լիակատար կործանման:

Այսուհանդերձ, մի շարք փաստեր մեզ այսօր թույլ են տալիս ոչ միայն ամենայն որոշակիությամբ պնդել, որ արդեն IV - VI դդ. վաղմիջնադարյան Հայաստանում լայն տարածում էր ստացել որմնանկարչությունը, այլև մտովի վերստեղծել նրա զարգացման մի քանի ասպեկտներ:

Ամենից առաջ այդ մասին թույլ է տալիս խոսել փաստական նյութը, այսինքն IV - VI դարերի մի ամբողջ շարք կառույցներում որմնանկարների բազմաթիվ մնացորդները: Մեծ մասամբ դրանք գունաշերտի հետքերով

սվաղի չնչին մնացորդներ են: Թվարկենք այդ հուշարձանները և այժմ նրանց որմնանկարների պահպանված մնացորդները:

Աղցքի IV դարի բազիլիկայի ավերակներում հայտնաբերվել է քանդակազարդ խոյակի (կամ քիվի) բեկոր՝ գրունտի բարակ շերտով, վրան կարմիր գծով ուրվանկար, որը կրկնում է խոյակի զարդաքանդակը: Քասաղի և Երերույքի IV և V դդ. բազիլիկաներում նույնպես հայտնաբերվել է գրունտ՝ նկարչության հետքերով: Քասաղում որմնամույթերից մեկի վրա պատկերված է խաչ և երկու արմավենի նրա կողքերին¹: 1970-ական թթ. կեսերին Քասաղում վերականգնման աշխատանքների ընթացքում հայտնաբերվել են նկարչության նաև այլ հետքեր՝ կարմիր ներկով գծանկար սպիտակ կրաքարային գրունտի վրա²: 1976թ. մենք գտել ենք խոյակի բեկոր, որը հավանաբար երկար ժամանակ ընկած է եղել հողում և պահպանել նկարչական գրունտի շերտը՝ կարմիր և շագանակագույն գույների հետքերով:

Երերույքի բազիլիկայում որմնանկարի՝ նախկինում գոյություն ունենալու մասին

¹ Լ.Ա. Դուռնովոն այդ ծառերի օրինակը գտնում է IV - V դ. զարդաքանդակում (հենց Քասաղում, ինչպես նաև Երերույքում և Տեկորում) և ուրարտական արմավենին համարում դրանց նախօրինակը (տես Լ.Ա. Дурново, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, с. 7):

² Ներկայումս չպահպանված այդ հատվածների լուսանկարները մեզ է տրամադրել Ա. Սահինյանը:

վկայում են գաջի գրունտի ոչ մեծ մնացորդները մասնավորապես արսիդի գմբեթարդում, ինչպես նաև լուսամուտի վրա, որտեղ պահպանվել են նաև ներկերի մնացորդներ: Բացի դրանից ներկի մնացորդներ կան երեք շքամուտքերի արտաքին լուսնետների քանդակազարդումներում և երերույքի խոյակների վրա:

Սիսիանի մոտ, Թանահատի եկեղեցում (V դ.), հարավային և արևելյան պատերի անկյունում, գաջի գրունտի համեմատաբար մեծ հատվածի վրա պահպանվել են կանաչ, կարմիր, մուգ օխրայի և սպիտակ ներկերի հետքեր: Բացի դրանից շատ տեղերում ներկի հետքեր են նշմարվում պատերի վրա: Նկարչական գրունտի բեկորներ հայտնաբերվել են նաև Դվինի տաճարի ավերակներում (V - VI դդ.):

Խամրած ներկերի հետքերով սվաղի հատվածներ կան Պտղնիի և Ավանի տաճարների ինտերյերներում և Ջովունիի Պողոս-Պետրոս եկեղեցում (բոլորն էլ VI դ.): Ծիծեռնավանքում արսիդի խորանում պահպանվել է գաջի գրունտի բավական մեծ հատված, որի վրա նշմարվում է, հավանաբար հասակով մեկ ներկայացված, Քրիստոսի ոտքերի ստորին մասի պատկերը, որը հիշեցնում է հատվածաբար մեզ հասած Փրկչի ոտքերի գծանկարը Լմբատավանքի արսիդում: Պահպանվել են ներկերի հետքերով սվաղի ոչ մեծ կտորներ Բուժականի ս. Մարիամ եկեղեցու և Իջևանի շրջանի Ծովիզի Սորո-Չորո վանքի եկեղեցում՝ պատերի ներքին կողմերին:

Շատ դեպքերում մեր տեղեկությունները՝ այս կամ այն հուշարձանում որմնանկարների գոյության մասին, հիմնվում են գիտնականների հաղորդումների վրա, որոնք դրանք արձանագրել են կամ Թուրքիայի տարածքում գտնվող ներկայումս մեզ համար անմատչելի հուշարձաններում, կամ այն հուշարձաններում, որտեղ տասնամյակների ընթացքում վատթարացած պահպանվածությունը թույլ չի տալիս տեսնել այն, ինչ նրանք հնարավորություն են ունեցել տեսնելու XX դարի առաջին կեսում:

Այսպես, Մանազկերտի եկեղեցում (VI դ.)

Յ.Ստրժիգովսկին նշում է որմնանկարի մնացորդների առկայություն, ընդ որում նրան հաջողվել է խորանում նույնիսկ նշմարել «Մկրտության» տեսարանը³:

Տեկորի եկեղեցու խորանում դարասկզբում պահպանված էր խիստ վնասված մի որմնանկար, որը Ն.Մառը մեկնաբանում էր իբրև եկեղեցու մանրակերտի պատկեր (ինչպիսին կա Ջվարթնոցում)⁴, իսկ Յ.Ստրժիգովսկին՝ իբրև խորհրդանիշ, որը ներկայացնում է բեմը և նրա վերևում տարբերում էր քերովբեների դասի թևերը⁵:

Մինչև մեր օրերը գաջի գրունտի բազմաթիվ մնացորդներ են պահպանվել Աշտարակի Կարմրավոր եկեղեցու պատերի վրա: Եվ թեպետ պատկերների հետքերը այսօր գրեթե անհետացել են, սակայն Լ.Դուռնովոն իր ժամանակ կարողացել է նշմարել որոշակի պատկերներ: «Արսիդում զետեղված են եղել ժամանակակից հատակի մակարդակի վրա հասակով մեկ կանգնած վեց ֆիգուրներ. նրանցից պահպանվել են լուսապսակների թույլ ուրվագծերը և էլ ավելի աղոտ՝ ուսերի ու հագուստների ծալքերի ուրվագծերը: Ներկերի հետքերով գրունտ է հանդիպում նաև զոհասեղանի մուտքի վրայի հյուսիսային միջնապատի և հարևան հյուսիսային պատի վրա»⁶:

Ուշ շրջանի երեք որմնանկար շերտերի տակից հայտնաբերված նախնական որմնանկարչության մնացորդներ հասել են մեզ Երևանի Պողոս-Պետրոս եկեղեցուց, որը թվագրված է VI - VII դդ.⁷:

Այդ վաղ շրջանում տաճարների զարդարման համար որմնանկարչությունից բացի օգտագործվել է նաև խճանկարչությունը: Հայաստանում, դեռևս ուրարտական շրջանում հայտնի որմնանկարչության պես խճանկար-

³ I.Strzygowski. *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Wien, 1918, I, S. 152.

⁴ Стів "Записки восточного отделения русского археологического общества", XIX СПб., 1909, с. 15.

⁵ I.Strzygowski. *Die Baukunst*..., S. 298.

⁶ Л.А.Дурново, *Краткая история*..., с. 8.

⁷ Л.А.Дурново, *Очерки изобразительного искусства средневековой Армении*, М., 1979, с. 139.

չությունը ևս նոր տեխնիկա չի եղել, և Արշակունիների ամառանոցում գտնվող Գառնիի բաղնիքի խճանկար հատակի պահպանված հատվածը վկայում է, որ այն առնվազն հելլենիստական շրջանում արդեն տարածում էր գտել:

Վաղմիջնադարյան մի շարք տաճարներում մեզ հասած խճանկար մնացորդներն ու հատվածները թույլ են տալիս եզրակացնել, որ դրանք համեմատաբար լայն տարածում են ունեցել:

Դիտարկված շրջանից պահպանվել է երկրաչափական զարդանախշով խճանկար հատակի հատված Դվինի բազիլիկայում⁸ և սմալտայի բազմաթիվ խորանարդիկներ՝ գտնված Էջմիածնի Մայր տաճարում, որոնք թույլ են տալիս ասելու, որ դրանք ավելի ուշ շրջանում ստեղծված խճանկարի մնացորդներ են: Հայաստանի Հանրապետության տարածքում մնացած բոլոր հայտնի խճանկար հատվածներն ու մնացորդները թվագրված են հաջորդ՝ VII դարով:

Բայց XIX դ. երկրորդ կեսում Երուսաղեմում, Ձիթենյաց լեռան վրա ձեռնարկված աշխատանքների ժամանակ հայտնաբերվել են յոթ խճանկար՝ հայերեն արձանագրություններով, որոնք հիշատակում են հայկական անուններ և անշուշտ կատարված են հայ վարպետների կողմից⁹: Դրանք գիտնականների կողմից թվագրված են V - VI դարերով:

Բոլոր այդ խճանկարներն ունեն հիշատակային բնույթ և ծածկում են դամբարանների հատակները: Այդ հուշարձանների մեծ մասը հարդարված է զարդանախշային երկրաչափական և բուսական մոտիվներով: Բայց դրանցից երկուսը զարդարված են

թռչունների և կենդանիների պատկերներով, ինչպես նաև բուրածն կամ ուղղանկյունաձև զարդարուն շրջանակներում ընդգրկված ծաղիկներով: Հատկապես հետաքրքիր են, ըստ արձանագրության, Արտավանի մայր Շուշանիկի դամբարանի որմնանկարները: Թեև նրա խճանկարը հատվածային է, սակայն զարդանախշումը ավելի բարդ է, մոտիվներն ավելի բազմազան, թռչունների, կենդանիների և ձկների կերպարանքները՝ ավելի կենդանի:

Վերը նկարագրված IV - VI դարերի որմնանկարների և խճանկարների մնացորդները թերևս կազմում են այն ամենը, ինչ ցարդ հաջողվել է հայտնաբերել գիտնականներին: Դա այն փաստական նյութն է, որի հիման վրա մենք այսօր կարող ենք դատել Հայաստանի դիտարկված շրջանի մոնումենտալ արվեստի մասին: Որևէ եզրակացություն անելուց առաջ, ելնելով այդ նյութից, պետք է սահմանել, որ այդ մնացորդները պատկանում են հենց տվյալ շրջանին և ոչ թե որևէ այլ՝ ավելի ուշ շրջանի:

Տվյալ պնդման օգտին խոսող հիմնական փաստարկը գրունտն է, քանի որ պահպանվածության սույն վիճակում, որի մեջ գտնվում են այդ որմնանկարները, միայն գրունտը կարող է լինել ուսումնասիրության արգասավոր նյութ: Բոլոր մատչելի հուշարձաններում գրունտի հետազոտումը ցույց տվեց, որ նրա բաղադրությունը գրեթե նույնական է, իսկ շերտի հաստությունը՝ գրեթե միանման: Այդ գրունտը տարբեր է հայկական ավելի ուշ շրջանի որմնանկարների գրունտից ինչպես բաղադրությամբ, այնպես էլ շերտի հաստությամբ, որ հետարաբական շրջանում ավելի բարակ է դառնում:

Այստեղ կարելի է ենթադրել, թե որմնանկարների մեզ հասած մնացորդները և ներկերի հետքերը ժամանակակից չեն գրունտին, այլ պատկանում են ավելի ուշ որմնանկարչական շերտի: Սակայն նման հարցադրումը ինքնըստինքյան առանձին նշանակություն չունի, քանի որ տաճարների համաժամանակյա գրունտների գոյության փաստն իսկ վկայում է, որ դրանք պետք է

⁸ Տե՛ս Կ.Ղաֆադարյան, *Դվին քաղաքը և նրա պեղումները. Երևան, 1952, էջ 97: Б.Н.Аракелян, Армянская мозаика IV - VII вв., "Известия АН Арм. ССР", 1971, № 3, с. 18.*

⁹ 1894թ. Երուսաղեմի Դամասկյան դարբասների մոտ գտնված ութերորդ, թերևս ամենահետաքրքիր խճանկարը հավանաբար VII դարի գործ է:

ծածկված լինեին նկարով: Բացի դրանից հայտնի է, որ նոր որմնանկար գրեթե երբեք չի արվել անմիջապես հնի մակերեսի վրա, նրա համար գրունտի նոր շերտ է դրվել: Իսկ երկրորդ գրունտի հետքեր ոչ մի տեղ չի հայտնաբերվել: Հետևաբար կարելի է վստահաբար պնդել, որ IV - VI դդ. հուշարձաններում որմնանկարների բոլոր մնացորդները վաղ շրջանի մոնումենտալ նկարչության հետքերն են:

Պետք է խոստովանել, որ այդ մնացորդները այնքան աղքատիկ են, որ նրանց հիման վրա կարելի է խոսել միայն Հայաստանում IV - VI դդ. տեղ գտած որմնանկարչության փաստի մասին, բայց դրանք հնարավորություն չեն տալիս ոչ կործանված որմնանկարների դեկորատիվ ծրագրերը որոշելու, ոչ էլ, առավել ևս՝ դրանց գեղարվեստական որակը կամ պատկերագրական առանձնահատկությունները բացահայտելու:

Բարեբախտաբար, հայ արվեստի պատմաբանները ունեն արժեքավոր պատմական վկայություն, որը թույլ է տալիս որոշ չափով լրացնել մեր գիտելիքների մեջ եղած բացերը:

Նկատի ունենք Վրթանես Քերթովի «Յաղագս պատկերամարտից» հայտնի քննախոսությունը, որի գոյությունն իսկ անուղղակի, բայց անվիճելի ապացույց է այն բանի, որ վաղմիջնադարյան Հայաստանում բավական լայնորեն տարածված է եղել իր հիմքում քրիստոնեական թեմատիկա ունեցող մոնումենտալ արվեստը: Քանի որ, եթե պատկերներ չեն եղել, ապա նրանց դեմ հարձակումներ էլ չէին լինի և, հետևաբար, Վրթանես Քերթովը պաշտպանելու բան չէր ունենա պատկերամարտները ոտնձգություններից: Ավելին, Վրթանեսի տեքստը թույլ է տալիս սահմանել, եթե ոչ ամբողջ պատկերագարդման ծրագիրը, ապա առնվազն նրա առանձին մասերը: «...Յեկեղեցիս քրիստոնեից, և յարկս վկայից Աստուծոյ տեսանեմք նկարեալ զսուրբ Գրիգոր և աստուածահաճոյ չարչարանք իւր և սուրբ առաքինութիւնք, և Ստեփանոս Նախավկայ ի մէջ քարկոծչացն, զերանելի և զփառաւոր կոյսն զԳայիանէ և զՀռիփսիմէ հանդերձ ամենայն

ընկերօքն և յաղթող նահատակօքն. նոյնպէս և զայլ առաքինիս և զպատուականս և զհրեշտակակոնս... Յեկեղեցւոյ Աստուծոյ տեսանեմք նկարեալ զամենայն զսքանչելագործութիւնսն Քրիստոսի զոր արար, որպէս և ի գիրս գրեալ է... զոր գուշակեցին մեզ մարգարէքն՝ զծնանելն ասեմ. զմկրտելն, զչարչարանսն և զխաչելութիւնն, զթաղումն և զյարութիւնն, զհամբարծումս յերկինս. զայդ ամենայն նկարեն յեկեղեցիս՝ զոր գիրք սուրբք պատմեն»¹⁰:

Այդ աշխատությունը գրվել է VII դարի սկզբում, և տրամաբանական է կարծել, որ այն հուշարձանները, որոնց վրա հենվում է Վրթանեսը, թվարկելով այս կամ այն պատկերները, արդեն ստեղծվել էին նախորդ դարերում (այդ է վկայում նաև VII դարից պահպանված հուշարձանների գեղարվեստական բարձր մակարդակը և զարգացած պատկերային ծրագիրը, որ չէր կարող հայտնվել դատարկ տեղում, առանց դարերով կուտակված բավականաչափ փորձի):

Իսկ մի շարք ավետարանական սյուժեների հետ նաև տեղական հայկական սրբերի կյանքի տեսարանների թվարկումը, ինչպես նաև նրանց հակադրումը տեղական հեթանոս աստվածություններին՝ Արամազդին, Անահիտին, Աստղիկին, ու «կռոց տաճարներում» նրանց պատկերներին, համոզիչ վկայում է, որ Վրթանեսը իր բանավեճում հենվել է ոչ թե համաքրիստոնեական պրակտիկայի վրա, այլ որոշակի, ակնհայտորեն իր հակառակորդներին քաջ հայտնի հուշարձանների վրա:

Վրթանես Քերթովի տված տեղեկությունները թույլ են տալիս ամենաընդհանուր գծերով որոշել կորած որմնանկարների թեմատիկան: Այսպիսով, վաղ շրջանի հայկական եկեղեցիների ինտերյերները զարդարվում էին ավետարանական պատմության միջադեպերով, ինչպես նաև սրբերի, այդ թվում տեղական, պատկերներով և նրանց վարքի տեսարաններով: Եվ հասուն ֆեոդալիզմի դարաշրջանի

¹⁰ Ս.Տեր-Ներսեսյան, *Հայ արվեստը միջնադարում, Երևան, 1975, էջ 11:*

հայ որմնանկարչության հուշարձանները, նույնպես իրենց ծրագրում ունենալով ոչ միայն համաքրիստոնեական տեսարաններ, այլև հայ նահատակների կյանքի դրվագներ և նրանց դիմանկարները, համոզում են, որ եղել է կայուն տեղական ավանդույթ:

Պատմական վկայությունից քաղած այդ ամենաընդհանուր պատկերացումները IV - VI դդ. հայկական որմնանկարների պատկերային ծրագրի մասին պետք է լրացնել ավելի ուշ շրջանի՝ VII դարի որմնանկարների հետ զուգահեռներով, որոնք համեմատաբար լավ են պահպանվել և թույլ են տալիս անել մի քանի, ավելի որոշակի ենթադրություններ ինչպես բուն ծրագրի, այնպես էլ զուտ գեղարվեստական առանձնահատկությունների մասին:

Նման համեմատությունը լրիվ թույլատրելի է և օրինաչափ, եթե հաշվի առնենք միջնադարում պատկերագրական և գեղարվեստական ձևերի կայունությունը: Ինչպես հայտնի է, VII դարի հայկական տաճարների աբսիդների զմբեթարդներում նկարվում էր Համբարձումը՝ որոշ դեպքերում միացած Եզեկիելի տեսիլքի հետ, մյուս դեպքերում՝ օրենսդիր Քրիստոսի տիպի հետ: Իսկ քանի որ քրիստոնեական պատկերազրության, նրա ծրագրի և առանձին խմբագրությունների կազմավորումը բավական երկար պրոցես էր, ապա տրամաբանական է մտածել, որ VII դ. ավարտում տեսք ունեցող սխեման պետք է կազմավորվեր նախընթաց դարերում:

Բացի դրանից, հենվելով դիտարկված շրջանից պահպանված որմնանկար մնացորդների վրա, ինչպես նաև ավելի ուշ և ավելի լավ պահպանված որմնանկարների պրակտիկայի վրա, կարելի է ենթադրել, որ սյուլեփտային տեսարանները զուգակցված էին զարդանախշային մոտիվների հետ¹¹:

Հետևելով հայկական գեղանկարչության զարգացման ընթացքին, նրա գեղարվեստա-

կան միտումներին, կարելի է անել ևս մեկ ենթադրություն՝ IV - VI դարերում նրա ոճական առանձնահատկությունների մասին: Կարծում ենք, որ նախորդ դարերում ևս պետք է որոշակի տարբերվեին VII դարի գեղարվեստը այնքան որոշակի տարբերակող այն երկու միտումները, որոնցից մեկը հիմնված էր հելլենիստական ավանդույթների վրա, մյուսը հակված էր դեպի տեղական, արևելյան արվեստի սկզբունքները: Դրանում համոզում է վաղմիջնադարյան Հայաստանի ողջ մշակութային իրականությունը:

Այսպիսով, չնայած IV - VI դդ. հայկական հուշարձանների որմնանկարների ծայրաստիճան վատ վիճակին, այսուհանդերձ, կարելի է պնդել, որ այդ դարերում եկեղեցիների ինտերյերները, որպես կանոն, զարդարվում էին որմնանկարներով և որ, ի մի բերելով պատմական վկայությունները և փոքր-ինչ ավելի ուշ շրջանի գեղարվեստական նյութը, մոտիվ կարելի է վերականգնել նրանց պատկերագրական սխեման ու ոճական միտումները:

VII ԴԱՐ

Հայաստանի VII դ. որմնանկարները շատ ավելի լավ են պահպանվել, քան նախորդ դարերինը: Մեզ հասել են որմնանկարների զգալի թվով հատվածներ, որոնցում լավ նշմարվում են պատկերների առանձին հատվածներ, իսկ մի քանիսում փրկվել է նաև գունաշերտը, որը պատկերացում է տալիս բուն գեղանկարչության որակի մասին:

VII դ. եկեղեցիներից Մրենը, Բագարանը, Արթիկի մեծ եկեղեցին, Կարմրավորը Աշտարակում, Սիսավանը՝ Սիսիանում, Ոսկեպարը, Լմբատավանքը, Զորավարը՝ Եղվարդում, Թալինի տաճարը, Կոշի ս. Ստեփանոս եկեղեցին, Արուճի տաճարը պահպանել են բուն շինություններին ժամանակակից որմնանկարների մնացորդները: Այդ շարքի հուշարձաններից վերջին հինգը հնարավորություն են տալիս ուսումնասիրել որմնանկարների պատկերագրական ծրագրի և ոճական առանձնահատկությունների որոշ կողմեր, և դրա

¹¹ Ֆիգուրատիվ և նախշազարդ պատկերների զուգորդման նման պրակտիկան հանդիպում է նաև ուրիշ, այդ թվում արևելաքրիստոնեական երկրների որմնանկարներում, ինչպես և Ռավեննայի խճանկարներում:

հիման վրա որոշ չափով վերստեղծել VII դարի հայ կոթողային գեղանկարչության զարգացման ընդհանուր պատկերը:

Լմբատի եկեղեցու փոքրիկ, գողտրիկ ինտերյերը զարդարող որմնանկարները պահպանվել են միայն աբսիդում և նրա երկու կողմերում՝ արևելյան պատի վրա: Մնացած պատերին նշմարվում են կրի սվաղի ոչ մեծ հատվածներ ներկերի հետքերով:

Աբսիդի պահպանված որմնանկարի հատվածները հնարավորություն են ընձեռում որոշել նրա ծրագիրը: Ակնագարդ և մարգարտագարդ գահը, նստած ֆիգուրի մերկ ոտքերը և հագուստի ստորին հատվածը թույլ են տալիս այստեղ տեսնելու Քրիստոսին գահի վրա: Այդ պատկերն ընդգրկված է եղել լայն մանդորլայի մեջ, նկարված կանաչ, սպիտակ, կարմիր բազմագույն շերտերով: Մանդորլայի ֆոնը զարդարված էր աստղերով: Գահից ներքև, աջից և ձախից երևում են երկու զույգ անիվներ հրե բոցերում, որոնցից վեր՝ երկու զույգ անիվների միջև քառակերպերն են՝ թևերը ծածկված աչքերի պատկերներով: Քառակերպերի կողքերին կա մեկական վեցաթև սերովբե: Նրանց զմրուխտե թևերի վերին մասերը միաժամանակ ծառայում են իբրև խոյակների գեղանկար զարդանախշ, որոնց վրա հենվում է գմբեթարդի կամարաղեղը: Ձևով նման, բայց արդեն լրիվ նախշազարդ մի մոտիվ՝ հիմքում արմավազարդը, այդ խոյակները ծածկում է արևելյան պատի կողմից:

Այսպիսով, այստեղ ներկայացված է «Քրիստոսը փառքի մեջ» Համբարձման տեսարանում (Լ.Ա.Դուռնովոյի ենթադրությամբ, աբսիդի ստորին շարքում պատկերված են եղել առաքյալները և Աստվածամայրը՝ կազմելով այդ հորինվածքի մասը): Դա ոչ թե ըստ Ավետարանի պատմականորեն մեկնաբանված Համբարձումն է, այլ նրա ավելի բարդ խմբագրությունը, որը միացնում է նաև հինկտակարանային բնագրերից փոխառված տարրեր: Համբարձվող Քրիստոսի պատկերը շրջապատող անիվները, քառակերպերը և

սերովբեները ներշնչված են Հին կտակարանի մարգարեություններից՝ Եզեկիել (Ա, 1-21) և Եսայի (2, 2):

Արևելյան պատին, աբսիդի կողքերին, հառնում են սուրբ զինվորները սպիտակ և սևաթույր ձիերի վրա, շարժվելով միմյանց ընդառաջ: Ըստ Լ.Ա.Դուռնովոյի, դրանք ներկայացնում են սուրբ Սարգսին և սուրբ Գևորգին:

Այդ բոլոր պատկերները Լմբատի նախկին գեղանկարչական հարդարանքի սոսկ փոքր մասն են: Եվ մեզ համար շատ կարևոր է, որ այդ հատվածներում տեղ-տեղ լավ է պահպանված գունաշերտը, որ թույլ է տալիս պատկերացում կազմել որմնանկարների որակի մասին: Արտակարգ արտահայտիչ են քառակերպերի դեմքերը, որոնք տարբերվում են իրենց բնութագրով, ներդաշն և ազնիվ են գունահարաբերությունները, սուր՝ կերպավորումը. այդ ամենը ցույց է տալիս, որ Լմբատի որմնանկարները եղել են գեղարվեստական բարձրորակ հուշարձաններ:

Լմբատի որմնանկարների գեղարվեստական լեզուն սերտ կապված է տեղական, արևելաքրիստոնեական արվեստի պատկերային միտումների հետ: Այդ են վկայում և տարածական կառուցման սկզբունքը, և ձևերի մեկնաբանման միջոցները, և վերաբերմունքը գծի հանդեպ. և՛ գունային լուծման բնույթը: Գահի և պատվանդանի երկրաչափական ձևերը ցույց են տալիս նկարչի հակումը որմնանկարների հարթապատկերային-պայմանական մեկնաբանման: Եթե պատվանդանի վերին հարթության պատկերը զուգահեռ հեռանկարի սկզբունքներով է, ապա նրա կողմնային նիստերի գծանկարում անտեսված է հեռանկարային կառուցման ամեն մի օրինաչափություն: Պարզ է, որ նկարչին այստեղ հետաքրքրում է ոչ թե ծավալատարածական որոշակիությունը, այլ, ամենից առաջ, դեկորատիվ արտահայտչականությունը, ուստի պատվանդանի ճոխ հարդարանքը՝ թանկարժեք քարերով և մարգարիտներով, նրա մոտ վերածվում է փարթամ

զարդանախշի: Նույն ծավալատարածական անորոշությունը հատուկ է նաև գահի պատկերին, որի մասին կարելի է դատել նրա պահպանված ստորին հատվածից:

Որմնանկարին հատուկ է գծի կարևոր դերը, իբրև պատկերի կառուցման գլխավոր միջոցի, որը Լմբատի որմնանկարներին տալիս է որոշակի գծայնություն: Պատկերածները մեկնաբանված են հարթությամբ և, ասես, ունեն ցածրաքանդակային բնույթ: Տոնային մշակումը փոխարինված է ավելի պարզ ձևով. նախապես գծանկարված ձևերը ծածկված են լոկալ գույնով, որի վրա մեկ-երկու, հազվադեպ երեք գուներանգներով կերտվում է պատկերը, ավարտվելով ցայտուն ուրվագծով: Այսպիսով, գծանկարը դառնում է պատկերածների մեկնաբանման գլխավոր միջոց: Լմբատի որմնանկարների վարպետի անսովոր գեղարվեստական խառնվածքը, ինչպես նաև նրա համարձակ իմպրովիզացիոն աշխատանքը, միանգամից, առանց տատանումների և ուղղումների ձևը կառուցելու կարողությունը առավել վառ հանդես է եկել ուրվագծման բնույթում: Նրա գծանկարը հատկանշվում է հնարների հարստությամբ ու ճկունությամբ. այն մերթ լայնատարած, եռանդուն և հյութեղ գծով ուրվագծում է սահմանները, արհամարհելով մանրամասները, մերթ նուրբ շտրիխներով նշում ոչ մեծ մասնրամասները:

Գծային և պայմանական այդ եղանակով նա ստեղծում է բացառիկ արտահայտիչ, կենդանի և լիարյուն կերպարներ, որոնք հոգեբանական տարողունակ լիցք են կրում: Այդ կերպարները լավ է բնութագրել Լ.Ա.Դուրնովն. «...Լմբատի քառակերպի ողբերգական աչքերում և ամուր սեղմած շուրթերում մեզ հմայում է երկու սկզբունքների՝ չարի և բարու, մարդկային ոգու և մարդկային կրքերի այդ ծայրակետերի հավերժական անհաշտ պայքարի արտահայտությունը...»¹²:

Գծանկարն այստեղ ունի ոչ միայն հիմնական պատկերային ֆունկցիա, այլև խաղում է գույն գեղարվեստական դեր. լարված և

ներուժային գծային ռիթմական որմնանկարներին հաղորդում է դրամատիզմ և հուզականություն:

Հատկապես արտահայտիչ է որմնանկարների կոլորիտը: Նրանց տոնայնությունը բավական զուսպ է, բաղկացած կարմիր, դեղին, շագանակագույն և կանաչ գույներից¹³. Դրանց կողքին կարևոր դեր են խաղում սպիտակ և սև տոները: Այդ բոլոր ներկերը օժտված չեն գունային մեծ ուժով, բայց աչքի են ընկնում տոնի հագեցվածությամբ և խորքով: Առհասարակ այդ զուսպ ներկապնակը լավ զարգացած է որմնանկարների տոնայնության առումով՝ ինչպես տոների խառնուրդով, այնպես էլ կրային սվաղի թարմ հիմքի վրա գունաշերտի հաստության բազմազանությամբ: Այստեղ գունաշարի տիրապետող տարրերը կարմիրն է և կանաչը, օգտագործված տարբեր գունաստիճաններով՝ խիստ հագեցած գույներից մինչև թեթև թափանցիկ երանգները: Այդ երկու հիմնական գույների հմուտ համադրումը սպիտակների, գորշերի, օխրադեղինների և շագանակագույնների հետ ստեղծում է հարուստ և արտահայտիչ կոլորիտ: Ընդ որում նկարիչը խուսափում է այդ երկու հիմնական գույների անմիջական կից համադրումից, նրանց միջև դնելով միջանկյալ, որպես կանոն, չեզոք երանգի տոն:

Լմբատի նկարիչը տոնային կերպավորումը չի գործադրում իբրև ձևակերպման սկզբունք, նրա մոտ չկան նաև լոկալ, ներկով հավասարապես ծածկված հարթություններ: Այս կամ այն պատկերում սովորաբար գույնը բաղկացած է մեկ-երկու երանգներից, որոնք ստեղծում են մեղմ տոնային աստիճաններ: Ավելին, գույնը հարստացված է նաև գունաշերտի թափանցիկության ելևէջումով՝ հիշեցնելով ջրանկարչության եղանակները: Գունային ելևէջման այդ եղանակները օգնում են հաղթահարելու գունային միակերպությունը, որ սովորաբար հատուկ է լոկալ գունաշերտերին, և գունային կառուցվածքին տալիս են

¹² Լ.Ա.Դուրնով. *Краткая история...* с. 9.

¹³ *Մանրամասն տե՛ս* Н.Г.Котанджян, *Цвет в раннесредневековой живописи Армении, Ереван, 1978, с. 48, табл. 32-33.*

յուրահատուկ երփնագիր: Այդ տպավորությունը առաջանում է ոչ միայն գունային տոնայնության եղանակներից, այլև ավելի մեծ չափով՝ արագ և համարձակ, բացառիկ ազատ մաներայով նկարելու շնորհիվ, որ վկայում է որմնանկարչի մեծ վարպետության մասին:

Թեև որմնանկարը պահպանվել է հատվածաբար, և մեզ չեն հասել նրա ամենամշակալի մասերը՝ «Քրիստոսը փառքի մեջ», նաև առաքյալների կերպարները, սակայն մեզ այսօր հայտնի մնացորդներն էլ ամենայն հստակությամբ արտացոլում են նկարչի արտասովոր խառնվածքը: Որմնանկարները պատկերված են ինչ-որ առանձին ստեղծագործական լարումով, նրանց հատուկ է ձևերի և գույների անհանգիստ, բայց միաժամանակ կարգաբերված ռիթմականություն:

Լմբատի որմնանկարը բացառիկ գեղարվեստական որակով և հազվադեպ կերպարային ուժով օժտված ստեղծագործություն է: Այն լիցքավորված է հուժկու դրամատիզմով, որն արտացոլված է որմնանկարների բուն գեղարվեստական կառուցվածքում, կերպարների հազվադեպ արտահայտչականության մեջ. նույնիսկ այժմ քառակերպերի պահպանված դեմքերը իրենց հիպնոսացնող հայացքի զարմանալի ուժով իրենց են գամում դիտողին, և կարելի է պատկերացնել այն վիթխարի տպավորությունը, որ պիտի գործեր ամբողջ եկեղեցու պատկերային հարդարանքը միջնադարի հավատացյալ մարդու վրա:

Կոչի ս. Ստեփանոս կիսավեր եկեղեցու որմնանկարների զգալի մասը ոչնչացվել է: Ամենից լավ նրանց մնացորդները պահպանված են արքիդոմ, նաև մյուս պատերի վրա՝ առանձին կտորներով: 1970-ական թթ. վերականգնվել է եկեղեցու շենքը, բայց մինչ այդ որմնանկարների պահպանվածության աստիճանը խիստ վատթարացել էր նույնիսկ 1930-ական թթ. համեմատությամբ, երբ Լ.Ա.Դուռնովոն առաջին անգամ զբաղվեց այդ հուշարձանով և որոշեց նրա արքիդի պատկերագրական ծրագիրը. «Տաճարի արքիդում պարզ նշմարվում են «Քրիստոսը փառքի մեջ»

հորինվածքի մնացորդները, իսկ պատուհանի մակարդակի վրա՝ պատկերագրությամբ շատ ուշագրավ մի հորինվածք, որտեղ, ըստ Հաղորդության պատկերի դասավորված գործող անձանց (վեցական առաքյալներ, որոնք երկուստեք մոտենում են Քրիստոսին) Քրիստոսը, որը երկու անգամ պատկերված է պատուհանի շեպերի վրա, մեկնում է ոչ թե գինու թաս կամ հաղորդության հաց, այլ գրված գալարաթերթ, այսինքն՝ այդ հորինվածքը «Օրենսդիր Քրիստոսի» տեսարանի յուրահատուկ տարբերակ է»¹⁴:

Այսօր կարելի է տեսնել առաքյալների գլուխների, ձեռքերի և ոտքերի հատվածներ, սակայն երկու անգամ նկարված Քրիստոսը այլևս չկա: Այսուհանդերձ հուշարձանի ճարտարապետական վերականգնումը¹⁵, որի ընթացքում փլուզված գմբեթի քարերից ազատվել են արքիդի պատերի ստորին մասերը, ինչպես նաև որմնանկարների հետագա մաքրումը թույլ են տվել ընդլայնել մեր պատկերացումը արքիդի պատկերագրական ծրագրի մասին: Այսպես, գմբեթարդում սկսել են նշմարվել մանդոլայի հետքերը, քառակերպերի թևերի մնացորդները, հրե բոցերը և հրե անիվները, գահի զարդապատկերի մի մասը և մի շարք այլ տարրեր, որոնք արդեն հայտնի էին Լմբատի որմնանկարներից: Ընդհանրացնելով այն, ինչ ավելի լավ պահպանված վիճակում տեսել է Լ.Ա.Դուռնովոն և ինչ բացահայտվել է վերջերս բազմադարյան մրի ու փոշու շերտերի տակից, կարելի է վերստեղծել Կոչի արքիդի որմնանկարի ողջ հորինվածքի սխեման:

Այստեղ ներկայացված է եղել «Համբարձումը» յուրահատուկ տարբերակով: Արքիդի խորշում գահին նստած Քրիստոսն էր, որի ստորոտում, ինչպես Լմբատում, եղել են

¹⁴ Л.А.Дурново. Очерки... с. 142-144.

¹⁵ Վերականգնումը այնքան էլ բարեխիղճ չէ: Երկու քարեր, վրան պահպանված որմնանկարով, չեն դրվել ընդհանուր շարվածքի մեջ և մնացել են ոչ հեռու նորոգված տաճարից, ապա՝ անհետացել. բարեբախտաբար, դրանք մենք արձանագրել ենք սլայդներով և սև-սպիտակ լուսանկարներով:

քառակերպերը և հրե անիվները: Գմբեթարդի ոչ մեծ չափերից ելնելով, կարելի է վստահ ասել, որ այստեղ ուրիշ ոչ մի տարր չէր կարող լինել:

Գմբեթարդը աբսիդի մնացած մասից անջատված է եղել, հավանաբար, ավետարանական բնագրի երեք տողերով: Այդ ամբողջ գրությունը ընդգծված է եղել չորս կարմիր գծերով, տառերի հետ կազմելով ասես զարդապատկեր մի ֆրիզ, որը հավանաբար պետք է լիներ այստեղ, և որին փոխարինել է այդ պատկերը: Ստորև եղել է երկու պատկերաշարք, որոնք նույնպես բաժանված են եղել կարմիր շերտով: Դուռնովոյի նշած վերին շարքից, որտեղ, անշուշտ, տեղադրված են եղել տասներկու առաքյալների և Քրիստոսի (աջից և ձախից) ֆիգուրները, պահպանվել են միայն երկու առաքյալների գլուխների և մարմինների աննշան մնացորդներ, երրորդ առաքյալի լուսապսակի մի մասը (պատուհանից աջ), չորրորդ առաքյալի հագուստի ոչ մեծ հատված և աջ ձեռքի մի մասը (լուսամուտից ձախ):

Որմնանկարի հաջորդ գոտում (որի գոյության մասին մինչև մաքրումը հետազոտողները չեն իմացել) նշմարվում են ֆիգուրների հատվածներ, որոնք թույլ են տալիս սահմանել, որ այստեղ ներկայացված է եղել սրբերի շարքը: Նրանից էլ ցած եղել է լայն շրջափակող զարդագոտի՝ կազմված միմյանց հաջորդող (դեպի վեր և դեպի վար) արմավենիկներից:

Ընդհանուր գծերով այդպիսին է եղել Կոշի Ավագ խորանի պատկերագրական ծրագիրը: Առայժմ չի հաջողվել գտնել այդ պատկերագրական սխեմային նման մեկ ուրիշը: Դա ամենից առաջ բացատրվում է նրանով, որ վաղ միջնադարում քրիստոնեական արվեստը դեռևս չէր մշակել հստակ սահմանված պատկերագրական չափանիշներ, ուստի, ինչպես տեսնում ենք Կոշի և հայկական աբսիդային այլ որմնանկարների օրինակով (ի դեպ, ոչ միայն հայկական և ոչ միայն վաղմիջնադարյան որմնանկարների),

տվյալ դեպքում Համբարձման պատկերագրությունը «թույլ է տվել տատանումներ և «ազատություններ», որոնց մասին նշում էր Լ.Ա.Դուռնովոն Արուճի որմնանկարի կապակցությամբ¹⁶:

Այսօր դժվար է դատել Կոշի որմնանկարների գեղարվեստական արժանիքների մասին: Առկա բոլոր հատվածներում գունաշերտի կորուստները այնքան նշանակալի են, որ դա ստիպում է լուկ ենթադրություններ անել գեղանկարչության նախնական որակի մասին: Խանգարում է նաև պահպանված պատկերների հատվածայնությունը: Այսուհանդերձ, դրանք հետազոտելով կարելի է գալ որոշակի մի քանի եզրակացությունների:

Այսպես, չնայած գեղանկարչական ընդհանուր արևելյան ավանդույթին, նրանում դրսևորվում է նաև կապ հելլենամետ արվեստի սկզբունքների հետ: Օրինակ, այդ են արտահայտում առաքյալների կեցվածքը, գլուխների և մարմինների թեթև շրջադարձը, ժեստերը, ոտնաթաթերի դիրքը: Հելլենամետ արվեստի ավանդույթների հետ կարելի է կապել նաև տոնային կերպավորման մի քանի եղանակների առկայությունը, որ չունի այն համակարգությունը, ինչ մենք ստորև կտեսնենք Արուճում: Այդ կերպավորման հետքերը պարզ տեսանելի են աբսիդի հյուսիսային պատի երկու առաքյալների դեմքերում: Նրանցում տոնային կերպավորումը զուգորդվում է ձևերի գծազատումով: Ընդ որում գիծը չունի այն կարևոր պատկերային դերը, ինչ տեսանք Լմբատում: Այստեղ նրա դերը ավելի փոքր է: Ձևերի գծային մշակման առավել վառ օրինակներ կարող են ծառայել վառ կարմիր ծալազարդումներով, համեմատաբար լավ պահպանված, հատվածները, որտեղ ծալքերը նշված են սև ուրվագծով: Թերևս գծի հանդեպ Կոշի որմնանկարներում ավելի քիչ հետաքրքրությունը Լմբատի համեմատությամբ պետք է բացատրվի որմնանկարչի անհատական մոտեցմամբ, որը առավել արտահայտիչ է գործել որմնանկարի ստորին

¹⁶ Л.А.Дурново, *Стенная живопись в Аруче, (Талиш), "Известия АН Арм. ССР", 1952, № 1, с. 64.*

մասի զարդանախշում, որտեղ արմավամոտիվը նկարված է ազատ, թեթև, նույնիսկ որոշ նրբագեղությամբ:

Կոշի որմնանկարի կոլորիտը բավական անսովոր է թվում գույների ընտրությամբ, որոնց մեջ չկան սառը տոներ՝ ո՛չ կանաչ, ո՛չ կապտալուրթ, որոնք սովորաբար բնորոշ են որմնանկարչական արվեստին և պահպանվել են այդ ժամանակվա գրեթե բոլոր հուշարձաններում: Իհարկե, կարելի է կարծել, որ կապտալուրթ և կանաչ երանգները անհետացել են, բայց քիչ հավանական է թվում գույների այդ տեսակ «ընտրովի» պահպանվածությունը, երբ մի խումբ գույներ պահպանվել են, մյուսներից հետք անգամ չի մնացել:

Ամբողջությամբ վերցրած, Կոշի որմնանկարը մեզ տալիս է երփնագրի մի մոուշ, որտեղ զուգորդված են երկու գեղարվեստական ավանդույթներ՝ արևմտյանը և արևելյանը, բայց ոճի հիմքում ընկած են վերջինիս պատկերային սկզբունքները:

Ի տարբերություն Լմբատի և Կոշի եկեղեցիների, Թալինի Մեծ եկեղեցին VII դարից մեզ հասած խոշորագույն կառույցներից է: Եվ նրա ընդարձակ ինտերյերում՝ բոլոր պատերին, մույթերին, աբսիդներին, պահպանվել են կրասվադղի հետքեր՝ որմնանկարի մնացորդներով, որոնցով մի ժամանակ պատկերագրված է եղել տաճարը: Ժամանակին որմնանկարված մակերեսների չափերն իսկ ափսոսանք են առաջ բերում այդ հուշարձանի զգալի մասի կործանման համար, այնքան կարևոր հայ կոթողային գեղանկարչության տեսակետից, որ ներկայումս մտովի կարելի է վերականգնել շատ մոտավոր հավանականությամբ¹⁷:

Լավագույնս պահպանվել է աբսիդի

¹⁷ Պետք է նշել, որ բուն տաճարը մեզ հասել է կիսավեր վիճակում. փլված են գմբեթի մի մասը, նաև հարավային ու արևմտյան պատերը: Հետևաբար այդ հատվածներում որմնանկարները լրիվ ոչնչացվել են: Բայց հուշարձանի երկար ժամանակ կիսավեր վիճակը ազդել է նաև որմնանկարների մնացած բոլոր մասերի պահպանվածության աստիճանի վրա:

որմնանկարը: Բայց այստեղ էլ գունաշերտը խիստ վնասված է, կամ լրիվ կորսված, և պատկերաձևերը կարելի է կռահել բուն երփներանգի տակ պահպանված ուրվագծով ու նախաներկի միջնաշերտի կտորներով:

Աբսիդի պատկերագարդման զգալի կորուստները դժվարություններ են հարուցում այստեղ զետեղված պատկերները որոշելիս: Ժամանակին Լ.Ա.Դուրնովոն ենթադրում էր, որ այստեղ «կարելի է վերականգնել մի հորինվածք, նման Լմբատին, այսինքն Քրիստոսը փառքի մեջ, երկնային ուժերով շրջապատված, հրե ֆոնի վրա»¹⁸: Սակայն մաքրումը թույլ է տվել ճշտելու պատկերագրական սխեման հայտնաբերելով ոչ թե Քրիստոսի, այլ Էթիմասիայի՝ Երրորդության գահի պատկերը: Այդ գահը ներգծված է հսկայական մանդորլայի մեջ, որը զարդարված է շրջանի մեջ առնված վեցաթև աստղերով: Մանդորլայից աջ և ձախ նշմարվում են քառակերպերի թևերի մնացորդները, որոնք, ինչպես Լմբատում, զարդարված են աչքերի օվալներով: Աբսիդի ստորին մասում լուսապսակով, ճակատային դիրքով կանգնած ֆիգուրների մնացորդներ են: Դրանք առաքյալներն են:

Այսպիսով, այստեղ ունենք մի պատկերագրական սխեմա, որը թեև մոտ է, բայց նույնական չէ Լմբատի աբսիդի որմնանկարին:

Առանձնապես ուշագրավ են փառակամարի թաղի պատկերները, որտեղ տասնմեկ հավասարաչափ բաշխված մեդալիոններում ընդգրկված են տասը նահապետների դիմանկարները մինչև գոտին և խաչը (կենտրոնական մեդալիոնում, որը տեղադրված է թաղի պորտի վրա): Դիմանկարներով մի շարք մեդալիոններ էլ շարունակվում են հորիզոնական ֆրիզում, որն անջատում է գմբեթարդը աբսիդի մնացած մասից: Որմնանկարի այդ մասը ավելի վատթար վիճակում է, բայց այժմ էլ կարելի է ճշտել, որ այստեղ եղել է դիմանկարներով տասը մեդալիոն: Մեդալիոնների այդ ամբողջ շարքը, անցնելով փառակամարից

¹⁸ Л.А.Дурново, Краткая история... с. 10.

դեպի հորիզոնական ֆրիզը, և ասես շրջանակելով գմբեթարդը, երկու կողմից շրջապատված է զարդաշերտերով, որոնցից ճոխ է հատկապես արտաքին կողմինը: Փառակամարում այդ արտաքին զարդագոտին կազմված է ընծյուղներից, որոնք ելնում են կամարի կրունկների երկու սափորներից և միմյանց միանում կենտրոնական մասում, խաչով մեղալիոնի մոտ: Հորիզոնական ֆրիզի զարդանախշը այլ է և զուգակցում է բուսական և երկրաչափական տարրեր: Այդ երկու շրջանակող զարդագոտիների մոտիվներում, որոնց մեջ հանդիպում են արմավենիկներ, կիսարմավենիկներ, ծաղկաշղթաներ և շրջաններ, պարզ զգացվում է անտիկ զարդարվեստի ժառանգորդությունը:

Դիմանկարային մեղալիոններով աբսիդի խորշի շրջանակման մի այլ օրինակ այդ ժամանակվա պահպանված հայկական հուշարձաններից, մեզ տալիս է Մրենի տաճարի որմնանկարը¹⁹:

Նման պատկերագրական սխեման քաջ հայտնի է VI դարի մի շարք հուշարձաններից. Ռավեննայի Սան Վիտալեի խճանկարները, Սինայի Սուրբ Կատարինեի և Կիպրոսի Լիտորանկոմիի Կանակարիա Պանագիա եկեղեցու որմնանկարները:

Հայկական հուշարձաններից այդ հորինվածքային սխեմային նման օրինակ գտնում ենք պատկերաքանդակներում: Պտղնիի տաճարի պատուհանի պսակը շրջանակող աղեղնածև ֆրիզը, ինչպես թվում է մեզ, որոշակի ծագումնաբանական կապ ունի վերը քննված հորինվածքի հետ: Այդ ֆրիզի վերին կենտրոնական մասում ներկայացված է «Համբարձումը». Քրիստոսի պատկերը կրծքից վեր՝ մեղալիոնի մեջ, որը պահում են երկու ճախրող հրեշտակներ, իսկ երկու կողմից, աղեղի հանդիպման տեղում, կա երեքական մեղալիոն՝ առաքյալների կիսաֆիգուրներով: Կասկած չկա, որ այդ բոլոր հորինվածքները

վաղ քրիստոնեական դեկորատիվ ծրագրի ընդհանուր զարգացման որոշակի փորձ են ներկայացնում:

Թալինում, բեմի հարավային կողմում, տեղադրված է «Մուտքը Երուսաղեմ» պատկերագրությունը, որը մաքրումից հետո բավական հստակ նշմարվում է՝ ավանակի և նրան հեծած Փրկչի հագուստի փեշի ուրվագծի շնորհիվ:

Արևմտյան սյան հարավային կողմի միջին մասում պահպանվել է կարմիր ծիով հեծյալի պատկերը:

Այսպիսով, բացի աբսիդի հատվածներից, Թալինի տաճարի բազմաթիվ մնացորդները թեև վկայում են երբեմնի ընդարձակ պատկերային ծրագրի մասին, սակայն ոչ մի պատկերացում չեն տալիս որմնանկարների թեմատիկայի մասին:

Նույնիսկ աբսիդի հատվածներում վատ պահպանված գունաշերտը թույլ չի տալիս քիչ թե շատ լիակատար քննել որմնանկարների գեղարվեստական առանձնահատկությունները, ամենից առաջ՝ նրանց կոլորիտը: Թալինի որմնանկարներում պահպանված փոքրաթիվ «օազիսները»՝ հնարավորություն չեն տալիս դատել նրանց կոլորիտի բնույթի մասին: Այդ մնացորդների հիման վրա կարող ենք միայն վերականգնել որմնանկարների ներկայնակը: Նրա տոների ընտրությունը բավական հարուստ է և բաղկացած է սառը երանգով վառ կանաչ, ծիթականաչ, ոսկեդեղին օխրաների շարքից, կարմիրի, շագանակագույնի տարբեր երանգներից և սև տոներից: Կապույտները չեն պահպանվել, բայց, հավանաբար, ժամանակին եղել են, անկասկած կիրառվել են նաև սպիտակներ, որոնք ներկայումս գրեթե լրիվ անհետացել են: Ընդհանուր առմամբ Թալինի պատկերների տոների ընտրությունը շատ նման է Լմբատի որմնանկարների ներկայնակին:

Ելնելով մեզ հասած նյութից՝ կարելի է եզրակացնել, որ Թալինի տաճարի որմնանկարների կոլորիտը եղել է վառ ու գունեղ և խարսխված թանձր և հագեցած գուներանգների հստակ և որոշակի հարաբերությունների

¹⁹ I.Strzigowski, *Die Baukunst der Armenier und Europa*, Wien, 1918.

վրա: Բնական է ենթադրել, որ կոլորիտը, ինչպես նաև ամբողջ որմնագարդումը, լուծված է եղել արևելաքրիստոնեական գեղանկարչական ավանդներով, նրա՝ արտահայտված գծային սկզբունքով:

Թալինի որմնանկարներում ավելի պարզորոշ է ձևի կառուցման բնույթը: Գծի մշակումը աչքի է ընկնում խնամքով, ավարտվածության և մանրամասնացման ձգտումով: Այդ առումով այն տարբերվում է Լմբատի որմնանկարի ձևերի եռանդուն, ազատ ու իմպրովիզացիոն մեկնաբանումից, նրան հատուկ է այլ որակ. գծային կառուցվածքի մի առանձին հստակություն և կոկիկություն, հանդարտ և հավասարակշռված վարպետություն: Գահի, բարձին դրված գրքի, մեղալիոնների զարդանախշերի և այլ տարրերի գծանկարում զգացվում է փորձառու վարպետի աշխատանքը, նրա սրատես աչքը և վստահ ձեռքը: Դա չի կարելի ասել պահպանված մյուս հատվածների՝ «Մուտք երուսաղեմի» և ձիավորի մասին, որոնք հատկանշվում են գծանկարի որոշ անվստահությանմբ և տարտամությամբ:

Այժմ հնարավոր չէ սահմանել որմնանկարների վրա աշխատած վարպետների թիվը (կարծում ենք, որ դրանք պետք է լինեին առնվազն երեք կամ չորս հոգի, հաշվի առնելով տաճարի ներքին պատերի վիթխարի մակերեսները): Բայց այժմ էլ պահպանված սակավաթիվ հատվածները բերում են այն համոզման, որ աբսիդի որմնանկարները արված են մեկ նկարչի ձեռքով (հավանաբար՝ գլխավոր վարպետի), արևմտյան սյան և բեմի հարավային կողմի հատվածները՝ մեկ ուրիշ: Եվ եթե հիմնական վարպետի որմնանկարները, առհասարակ դրսևորելով արևելյան միտում, միաժամանակ պատկերման հնարներում ցույց են տալիս ուշ անտիկ գեղանկարչության գեղարվեստական համակարգի իմացություն (մասնավորապես՝ ծավալատարածական կառուցման միջոցների), ապա որմնանկարի երկու նշված հատվածները և՛ ձևերի բնույթով, և՛ ֆիգուրների համամասներով, և՛ պատկերների ընդհանուր գրաֆիկական պայմանականությամբ մեծապես մոտ են, այսպես կոչված,

ժողովրդական շրջանների գեղանկարչական սկզբունքներին:

Վավերական վկայություններ չեն պահպանվել, թե ով է կառուցել այդ տաճարը, սակայն պարզ է, որ եղել են իշխաններ Կամսարականների տոհմից, որոնք իշխում էին Շիրակում, որի կազմում էին և Լմբատը, և Թալինը:

Ներկայումս կիսավեր ութանիստ Ձորավար եկեղեցին կառուցել է Հայաստանի կառավարիչ, իշխան Գրիգոր Մամիկոնյանը: Պատմիչ կաթողիկոս Հովհաննես Դրասխանակերտցին այդ առթիվ գրում է. «Շինե նաև նուիրանոց ուխտի կրոնաւորական դասուց, յորում և եկեղեցի պայծառապաճոյճ ի նմա յարդարեալ ըստ յարեւելից կուսէ դաստակերտին մեծի եղիվարդայ՝ տուն բնակութեան կուսակրօնից զնա հաստատէ ի փրկութիւն հոգւոյ իւրոյ»²⁰:

Պատմիչը, ակնբախորեն, խոսելով «պայծառապաճոյճ» եկեղեցու մասին, նկատի ուներ որմնանկարները, և այդ վկայությունը հաստատվում է չորս պահպանված աբսիդների ներքին պատերի վրա որմնանկարների մնացորդներով. այդ մնացորդները քիչ են և նշմարվում են մեծ դժվարությամբ: Հյուսիսային աբսիդներից մեկում, համեմատաբար խոշոր հատվածի վրա նկատվում է զարդանախշ, որը գրեթե կորցրել է գունաշերտը և զանազանվում է սոսկ կարմիր օխրայով արված նախնական գծանկարի շնորհիվ: Այդ աբսիդում երփնագրի վատ պահպանվածությունը բացատրվում է նրանով, որ ավերված տաճարում այն առավել երկար է ենթարկվել արևի լույսի ազդեցությանը դեպի հարավ նայող պատի պատճառով:

Ավելի լավ է պահպանվել երփնագիրը արևմտյան աբսիդների հատվածներում, որտեղ հստակ երևում են կարմիր, կապույտ, երկնագույն, օխրա-դեղին, սպիտակ և սև տոների հետքերը: Այդ մնացորդներում հաջողվում է նշմարել կանգնած Ֆիգուրի հագուստի հատվածներ, որ հերքում է որմնանկարի զուտ զարդանախշային բնույթի

²⁰ «Յովհաննու Դրասխանակերտցւոյ Պատմութիւն Հայոց». Թիֆլիս, 1912, էջ 91:

մասին տարածված պատկերացումը, որն առաջին անգամ հայտնել է Լ.Ա.Դուռնովոն (հնարավոր համարելով նաև այլ պատկերների գոյությունը): Շատ հավանական է, որ զարդանախշը զգալի տեղ է գրավել Ձորավար եկեղեցու նկարված մակերեսներին՝ զուգակցվելով նաև ֆիգուրատիվ պատկերների հետ:

Ընդ որում պետք է նշել ֆիգուրատիվ և զարդանախշային պատկերների մնացորդների որոշակի ոճական տարբերությունը, որը նկատելի է, չնայած գունաշերտի զգալի ջնջվածությանը: Մարդ նկարելու ոճը ազատ է և լայնաշունչ, մինչդեռ զարդանախշի մանրամասնության: Շատ հավանական է, որ այդ տարբերությունը բխի այստեղ աշխատած վարպետների տարբեր ոճական առանձնահատկություններից:

Հայ վաղմիջնադարյան որմնանկարչությունը շատ հատվածային է պահպանված և դժվար է դատել, թե այդ շրջանի հուշարձաններում եղե՞լ են նման օրինակներ. բայց նման պրակտիկան այլ երկրների նույն ժամանակվա կոթողային արվեստի նմուշներում (մասնավորապես Ռավեննայում Գալլա Պլացիդայի խճանկարները) թույլ են տալիս ընդունել նման հնարավորություն:

Ամենից լավ պահպանվել են պատերի վերին մասերի ներկերի հետքերը, առավելապես նրանց շնորհիվ կարելի է դատել կորսված որմնանկարների ներկապնակի մասին: Այդ գույների մեջ կան կանաչների, կանաչալուրթերի, օխրաների, շագանակագույնների և կարմիրների զանազան նմուշներ: Այդ բոլոր տոները, վերը նշված ֆիգուրատիվ պատկերի հատվածի տոների հետ, մոտ են Արուճի տաճարի որմնանկարի գույներին, որի մասին կխոսվի ստորև: Սակայն այդ մոտիկությունը պատահական չի թվում: Եվ Ձորավարը, և՛ Արուճը կառուցվել են միևնույն պատվիրատուի՝ իշխան Գրիգոր Մամիկոնյանի կողմից: Եվ միանգամայն հնարավոր է, որ երկու տաճարների որմնանկարները նա

հանձնարարել է միևնույն խմբի վարպետներին:

Գրիգոր Մամիկոնյանի նստավայրում, նրա պալատից ոչ հեռու կառուցված Արուճի տաճարը աչքի է ընկնում մեծ չափերով, պարզ և հստակ ծավալներով և ընդհանուր հանդիսավորությամբ: Այդ արտաքին ճարտարապետական կերպարին համապատասխանում է նաև տաճարի լուսավոր, ընդարձակ և վսեմ ինտերյերը, որը լավ լուսավորված է մեծ թվով խոշոր պատուհաններից: Արևելյան պատի վրա, աբսիդի կենտրոնական պատուհանի տակ, գտնվում է շինարարական արձանագրությունը: Առաջին հիշատակությունը Արուճի և նրա շինարարության մասին գտնում ենք VIII դարի պատմիչ Ղևոնդի մոտ. «Նա (Գրիգոր Մամիկոնյանը – Ն.Ք.) Արագածոտն գավառի Արուճ ավանում շինեց մի տուն աղոթից, Տիրոջ անվան փառքի տաճար, գեղեցիկ վայելչակազմ զարդարված ի հիշատակ իր անվան»²¹: Ուշադրություն դարձնենք այն բանին, որ պատմիչը հատուկ նշում է եկեղեցու վայելչակազմ զարդարումը, որը հավանաբար եղել է տպավորիչ: Քանի որ եկեղեցին քանդակագարդ չէ, ուրեմն, խոսքը վերաբերում է որմնանկարներին, և այն, ինչ պահպանվել է նրանցից, վկայում է, իրոք, հատուկ հիշատակության արժանի շատ ճոխ և վսեմաշուք պատկերազարդման մասին:

Երփնագրի հետքերը կրող սվաղի բազմաթիվ մնացորդները պահպանվել են ամբողջ ինտերյերում, բայց որմնանկարի մասին ընդհանուր պատկերացում տալիս են միայն աբսիդում փրկված հատվածները²²:

Աբսիդի գմբեթարդում հստակ նշմարվում է ճոխ զարդարված պատվանդանին կանգնած Քրիստոսի հսկայական (յոթ մետրանոց) ֆիգուրի ստորին մասի պատկերը, ծախ ձեռքում գալարաթերթ՝ ավետարանական բնագրով: Պատվանդանը հատում է պտուղ-

²¹ Ղևոնդ, *Պատմություն, Երևան, 1982, էջ 26*:

²² Այդ հատվածների վիճակը տարբեր է. որոշ մասերում համեմատաբար լավ է պահպանված գունաշերտը, մյուսներում գույները գրեթե լրիվ անհետացել են:

ներով և անոթներով զարդարված ականթային ֆրիզի լայն (մոտ 90 սմ) գոտին, որի մեծ մասը պահպանվել է: Ֆրիզի վրա, պատվանդանի կրունկների միջև, գրված է. «Ստեփանոս» (Լ.Ա.Դուռնովոյի կարծիքով դա նկարչի անունն է): Ականթի ֆրիզից ներքև, աբսիդի հյուսիսային կողմում, վեց առաքյալների ֆիգուրների մնացորդներն են: Որմնանկարի մնացած հատվածներից հատկապես ուշագրավ են դեկորատիվ մշակված ուղղանկյունը, որը փակում է զարդագոտին աբսիդի հյուսիսային կողմից, մանակելով քարի մակերևույթը:

Այդ հատվածների հիման վրա Լ.Ա. Դուռնովոն կարողացել է որոշել աբսիդի որմնանկարի կոմպոզիցիոն սխեման: Դա ներկայացնում է «Համբարձումը» Քրիստոսի կողմից օրենքի հռչակման տեսարանի հետ: Այդ են վկայում մի շարք պատկերագրական առանձնահատկություններ՝ գալարաթերթը ավետարանական արձանագրությամբ (Հովհ. - ԺԴ, 21), հրեշտակների ֆիգուրները Քրիստոսի երկու կողմերում²³, նաև առաքյալները, ձեռքներին՝ գրքեր, աբսիդի ստորին մասում:

Այսպիսով, այստեղ մենք ունենք «Համբարձման» տեսարանը, մեկնաբանված մոտ այն պատմական խմբագրությամբ, որի սխեմայի մեջ մտնում է օրենսդիր Քրիստոսը, որի ամենավաղ օրինակները ներկայացնում են 586թ. Ռաբուլայի ասորական ավետարանը, Վրաստանում Ծրոմի VII դարի խճանկարը և տարբերակներով՝ մի շարք արևմտյան հուշարձաններ:

Բայց պատկերագրական սխեմայով նման հուշարձանների շարքում Արուճի աբսիդի որմնանկարը անսովոր է իր պատկերային լուծումով: Այստեղ իշխում է Քրիստոսի հսկայական ֆիգուրը, որը ոչ միայն գրավում է զմբեթարդը, այլև իջնում դեպի աբսիդի վերին յարուսը, դրանով իսկ խախտելով որմնանկարային կոմպոզիցիայի մասնատման հանրաճանաչ օրինաչափությունը, որը պայ-

մանավորված է ճարտարապետական մասնատումներով: Ընդ որում առաքյալների ֆիգուրները երկրորդական դեր են խաղում: Կարծում ենք, որ աբսիդային կոմպոզիցիայի նման լուծումը պատահական չէ և այն թելադրված է եղել նկարչին, ինչպես ասվեց, Հայաստանի կառավարիչ, իշխան Մամիկոնյանի կամքով, որն, անշուշտ, հոգում էր երկրում գերագույն իշխանությունը ամրապնդելու մասին: Օրենքը հաստատող Քրիստոսի վսեմ և տպավորիչ կերպարը լավագույնս պետք է արտահայտեր աստվածային գերիշխանությունից երկրային իշխանության ժառանգորդության գաղափարը: Ցավոք, Արուճի դեկորատիվ որմնանկարի մնացած մասը անդարձ ոչնչացել է, նրա մասին որևէ ձևով, թեկուզ համառոտ նկարագրությամբ, չեն հաղորդել ոչ միջնադարյան պատմիչները, ոչ նոր ժամանակվա հեղինակները:

Ի տարբերություն պատկերագրության, որմնանկարների գեղարվեստական առանձնահատկությունների մասին կարելի է կազմել ավելի ամբողջական և ընդհանուր պատկերացում: Այդ առանձնահատկությունները դրսևորվել են ձևերի մեկնաբանման բնույթում, մի շարք մանրամասների (ինչպես պատվանդանի, Քրիստոսի ոտքերի և սրբերի, ֆրիզի գոտու զարդանախշի և այն) ծավալատարածական լուծման մեջ: Այդ մանրամասների պատկերումը հստակ ցույց է տալիս ուշ անտիկ գեղարվեստական համակարգի ավանդույթները: Դրանց մասին հուշում են ֆիգուրների դասական համամասները՝ մեկը յոթի հարաբերությամբ: Այդ հարաբերությունը մենք սահմանել ենք չափելով առաքյալների ֆիգուրները, նաև վերակազմելով Քրիստոսի ֆիգուրը: Ընդ որում որմնանկարում չպահպանված գլխի բացարձակ չափերը, տեղը և մեծությունը պարզել ենք հետևյալ կերպ: Ըստ Արուճի հին բնակիչների վկայության, XX դարի առաջին տասնամյակներում Քրիստոսի գլուխը եղել է ամբողջությամբ: Բայց 1930-ական թթ. տեղի կոմերիտականները, արբեցած հակակրոնական պրոպագանդայով, պարա-

²³ Այդ հրեշտակները այժմ լրիվ անհետացել են, բայց 1950-ական թթ. դեռևս նշարվում էին նրանցից մեկի հագուստի մնացորդները և կոշիկը:

պել են հրաձգությամբ թիրախ դարձնելով Քրիստոսի գլուխը: Փայտամածի վրայից ուսումնասիրելով որմնանկարը, մենք, իրոք, քարե շարվածքի մեջ հայտնաբերեցինք գնդակներ, որոնց կուտակումը առաջացրել էր ծվածկություն: Այդ գնդակների հետքերով էլ կատարվել է վերակազմությունը գծանկարի միջոցով: Քրիստոսի գլխի և ֆիգուրի հարաբերությունը ունի նույն 1/7 համամասնությունը, որ սահմանված է առաքյալների ֆիգուրներում: Ուշ անտիկ արվեստի ավանդություններից են բացահայտ անհատականացված դիմագծերը, անտիկ քանդակներ հիշեցնող կեցվածքները, երբ կերպարը հենվում է ծախ ոտքին, ազատ թողնելով աջը, զուգահեռ հեռանկարի (աքսոնոմետրիայի) սկզբունքները, լայնորեն կիրառված ուշ անտիկ կերպարվեստում, որոնց վրա է խարսխված պատվանդանի պատկերումը և որը հատուկ է ոչ միայն երկրաչափական ձևերին, այլև ականթային ֆրիզի բուսազարդին. տերևների ոլորապտույտ պարույրներում զգացվում է և՛ ծավալային ձևը, և՛ նրա զարգացումը տարածության մեջ: Նույնքան հստակ են արտահայտված որմնանկարի հիմնական միտումները նաև գալարաթերթի մեկնաբանման բնույթում: Թեև այն բովանդակում է ամբողջ որմնանկարի համար իմաստային առումով կարևոր ավետարանական բնագիրը և, թվում է, նկարիչը այն պետք է աներ կարելվույն չափ ընթեռնելի և ընկալելի, բայց գալարաթերթի կիրառական դերը այստեղ նրան քիչ է հետաքրքրում: Նա գալարաթերթը պատկերում է բնականորեն ցած իջնելիս, կազմելով բարդ և արտասովոր պտույտներ, գալարվելով ստորին մասում: Արուճի որմնանկարչին առաջին հերթին հետաքրքրել են գալարաթերթի ծավալատարածական արտահայտչականությունը, նրա ձևերի ռեալիստական հանդիչ մարմնավորումը, տարածության մեջ նրանց ազատ տեղադրումը: Գալարաթերթի ծավալատարածական նման մեկնաբանումը, վկայելով ուշ անտիկ գեղանկարչության ավանդույթների կենսունակության մասին, արտասովոր է այդ

ժամանակվա համար, և նմանը դժվար է գտնել մյուս երկրների նույն ժամանակվա հուշարձաններում: Հետաքրքիր է համեմատել Արուճի գալարաթերթը Ծրոմիի խճանկարի գալարաթերթի հետ (նույնպես թվագրված VII դար), որը տեքստի հավասար հորիզոնական տողերի հետ կազմում է մի հարթապատկերային պլան: Մեր գալարաթերթի հետ ավելի քիչ նմանություններ կգտնենք հասուն միջնադարի հուշարձաններում, երբ պատկերային լեզվի պայմանականության ընդհանուր միտումը թելադրում է լուծումներ, որոնք շատ են հեռու ուշ անտիկ գեղարվեստական չափանիշներից:

Գունաշերտի հատվածայնությունը և զգալի կորուստները թույլ չեն տալիս ամբողջական պատկերացում կազմել Արուճի որմնանկարների գունային մեկնաբանման մասին: Այսուհանդերձ, կարող ենք որոշ դատողություն անել նաև որմնանկարի այդ կողմի մասին: Դրան մեծապես նպաստել է նրա մաքրումը 1970-ական թթ. կեսերին:

Արուճի գեղանկարչության ամենաբնորոշ առանձնահատկությունը նրա ներկապնակի արտասովոր հարստությունն է. բաղադրիչ տարրերի լայն ընտրություն՝ լրացված գունային խառնուրդներով: Որմնանկարների տոնայնությունը որոշվում է ամենից առաջ մեծաթիվ սառը գույներով, որ բնորոշ չէ Արուճին ժամանակակից որմնանկարների ճնշող մեծամասնությանը (բացի Զորավարից): Անշուշտ, որմնանկարում տիրապետել են պայծառ հնչեղությամբ կապտալուրթ և կանաչ երանգները, քանի որ նրանք պետք է մեծ մակերեսներ գրավեին մասնավորապես զմբեթարդի տարածության մեջ, Քրիստոսի և հրեշտակների ֆիգուրների ֆոնի վրա: Լայնորեն կիրառված տաք գույները կարմիրները, շագանակագույնները և դեղինները, աչքի են ընկել մեծ բազմազանությամբ, բայց չեն ունեցել այն գունային հնչեղությունը, ինչ հատուկ էր սառ գույների խմբին: Բացի դրանից Արուճի որմնազարդման մեջ կոլորիտը հարստացվել է սև և սպիտակ գույներով, որոնք լայնորեն կիրառվել են ինչպես խառնուրդների, այնպես էլ անխառն տեսքով,

ինչպես նաև ոսկին: Որմնանկարում նրա առկայությունը մենք հայտնաբերել ենք գունաշերտի առանձին տեղամասերի մաքրումից հետո (մասնավորապես Քրիստոսի հագուստների և պատվանդանի վրա): Այժմ դժվար է սահմանել, թե ինչ քանակով է այստեղ օգտագործվել ոսկին. նյութի թանկությունը, սակայն, ստիպում է կասկածել նրա առատ օգտագործման վրա:

Արուճի որմնանկարչության գունային տոնայնության հարստությունը և բազմազանությունը ոչ միայն գալիս է ներկապնակի գունային տարրերի լայն ընտրությունից, այլև պատկերաձևերի մեկնաբանման բուն եղանակից: Այդ մեկնաբանման մասին պատկերացում է տալիս Քրիստոսի աջ ոտնաթափ համեմատաբար լավ պահպանված պատկերը: Գունաժեփման միջոցները ցույց են տալիս հստակ մշակված գեղանկարչական համակարգ, հիմնված տաք և սառը կիսատոների հերթափոխության վրա. տաք բաց դեղին, վարդագույն և տաք մանուշակագույն երանգներով ծեփված են լուսավոր հարթությունները, իսկ մուգ հարթությունները դրված են բաց կանաչի խլացված սառը երանգներով (ծիթականաչից մինչև կանաչալուրթ):

Որմնանկարի պահպանված մյուս մասերում նախշազարդ ֆրիզում, առաքյալների դեմքերին ևս կարելի է տարբերակել ծավալային ձևի նման մեկնաբանում կիսատոների միջոցով:

Արուճի որմնանկարների գունային մեկնաբանման, մասնավորապես ծավալային ձևի՝ գունային կիսատոներով ծեփման նրբահնար եղանակներում դժվար չէ նկատել կապը հելլենիստական գեղանկարչության պատկերային ավանդների հետ: Սակայն որմնանկարի գունային մեկնաբանման բնույթը ունի նաև իր տարբերիչ գծերը, որոնցից առաջինը գծի ֆունկցիան իբրև ձև երևակելու միջոցն է, որը լրացնում է գույնով ծավալակերտման եղանակները: Գծի այդ նշանակությունը ցույց է տալիս կենդանի կապը տեղական, արևելյան արվեստի ավանդների հետ, որի պատկերային համակարգում գիծը միշտ կարևոր դեր է խաղացել:

Փաստական նյութի հատվածայնությունը

և ծայրաստիճան սահմանափակությունը շատ է խանգարում Արուճի որմնանկարների լիարժեք և համակողմանի ուսումնասիրմանը: Բայց և այն, ինչ պահպանվել է, թույլ է տալիս պնդել, որ իրենց պատկերային ծրագրի յուրահատկությամբ և նշանակալիությամբ, պատկերային լեզվի բարձր գեղարվեստական կատարելությամբ Արուճի որմնանկարները վաղմիջնադարյան արվեստի աչքի ընկնող ստեղծագործություններ են:

Վաղմիջնադարյան մոնումենտալ գեղանկարչությունը գրեթե լրիվ անհետացել է Հայաստանի տաճարներից: VII դարի փոքրաթիվ, վերը դիտարկված նմուշները ներկայացնում են աբսիդային որմնանկարների և այլ պատերի վրա պահպանված մի քանի ոչ մեծ հատվածների մնացորդներ: Ուստի հասկանալի է, որ հնարավոր չէ ինչ-որ չափով լայն ընդհանրացումներ անել այդ որմնանկարների դեկորատիվ ծրագրի մասին (հատկապես նկատի առնելով այն, որ մեր հետազոտությունների ընդգրկած աշխարհագրական շրջանը ներկա Հայաստանի Հանրապետությունն է, որը կազմում է պատմական Հայաստանի տարածքի մի փոքր մասը): Այսպիսով, մեր եզրակացություններն ունեն յուրահատուկ վերականգնման բնույթ:

Ամենից առաջ VII դարի սկզբի գործիչ Վրթանես Քերթովի տեքստից մեզ հայտնի է դառնում, թե այդ շրջանում հայոց տաճարների պատերին ինչ սյուժեներ են պատկերվել. Գրիգոր Լուսավորիչ, Ստեփանոս Նախավկա, Գայանե, Հռիփսիմե, Նահատակներ, Քրիստոսի ծնունդը, մկրտությունը, չարչարանքները, խաչելությունը, թաղումը, հարությունը և համբարձումը²⁴:

Մենք համոզվեցինք նաև, որ այդ տեսարանները (թերևս առանձին դեպքերում հերթափոխվող գույն զարդանախշային մասերով) ծածկել են եկեղեցիների բոլոր ներքին մակերևույթները:

Որմնանկարների մնացորդների ուսումնասիրության հիման վրա կարելի է անել նաև մի քանի ավելի կոնկրետ եզրակացություններ

²⁴ Ս.Տեր-Ներսեսյան, Հայ արվեստը միջնադարում, էջ 11:

դիտարկված շրջանում կառուցված տաճարների արքիդների պատկերագրական ծրագրի մասին: Կարելի է բավական վստահ պնդել, որ վաղմիջնադարյան Հայաստանում արքիդային որմնանկարի հիմնական թեման եղել է «Համբարձումը»: Բայց նրա պատկերագրությունը դեռ չէր կայունացվել, կանոնացվել: Ուստի դիտված հուշարձաններից յուրաքանչյուրը թեև նրանք բոլորը հեռու չեն միմյանցից, նույնիսկ միջնադարյան ըմբռնողությամբ, տալիս է նոր, երբեմն միանգամայն ինքնատիպ տարբերակ: Այսպես, Լմբատում և Կոշում Քրիստոսը նստած է գահին՝ շրջապատված քառակերպերով և սերովբեներով: Թալինում Քրիստոսի ֆիգուրը փոխարինված է էթիմասիայով: Արուճում Քրիստոսի հսկայական կերպարը ներկայացված է հասակով մեկ՝ կողքերին հրեշտակներ: Բայց ոչ մի տեղ դա «պատմականորեն» մեկնաբանված «Համբարձումը» չէ, այսինքն՝ ըստ ավետարանների և Գործք Առաքելոցի, այլ ներշնչված է այլ, այդ թվում Հին կտակարանային տեքստերից:

Այդ բոլոր հուշարձանները ստեղծվել են մի ժամանակաշրջանում, երբ նոր սկսում էր կազմավորվել քրիստոնեական պատկերագրությունը, և հայերը եռանդով մասնակցում էին այդ պրոցեսին: Այն մեկուսացված չէր ընթանում, և միանգամայն բնական են նման ընդհանրությունները հայկական հուշարձանների և Արևելքի (Սիրիա, Կապադոկիա, Պաղեստին, Եգիպտոս, Կիպրոս) ու Արևմուտքի (Հռոմ, Ռավեննա) նույն ժամանակվա հուշարձանների միջև:

Այսպես, Թալինի, Լմբատի, Կոշի՝ դեպի Արևելք կողմնորոշված հուշարձանների հորինվածքներում ոչ միայն պատկերագրության, այլև ոճի առանձնահատկություններում մոտիկ գծեր կան ղաթիական Եգիպտոսի, մասնավորապես Բաուիթի որմնակարների հետ (նույն՝ աչքերով ծածկված թևերը, անիվները Քրիստոսի գահի տակ):

Այդ պատկերների արևելյան խորհրդավորությունը Արուճում փոխարինվում է հելլենիստական պարզությամբ և կոմպոզիցիայի մաքրությամբ տարածության մեջ ազատ տեղադրված Քրիստոսի վսեմ կերպարով:

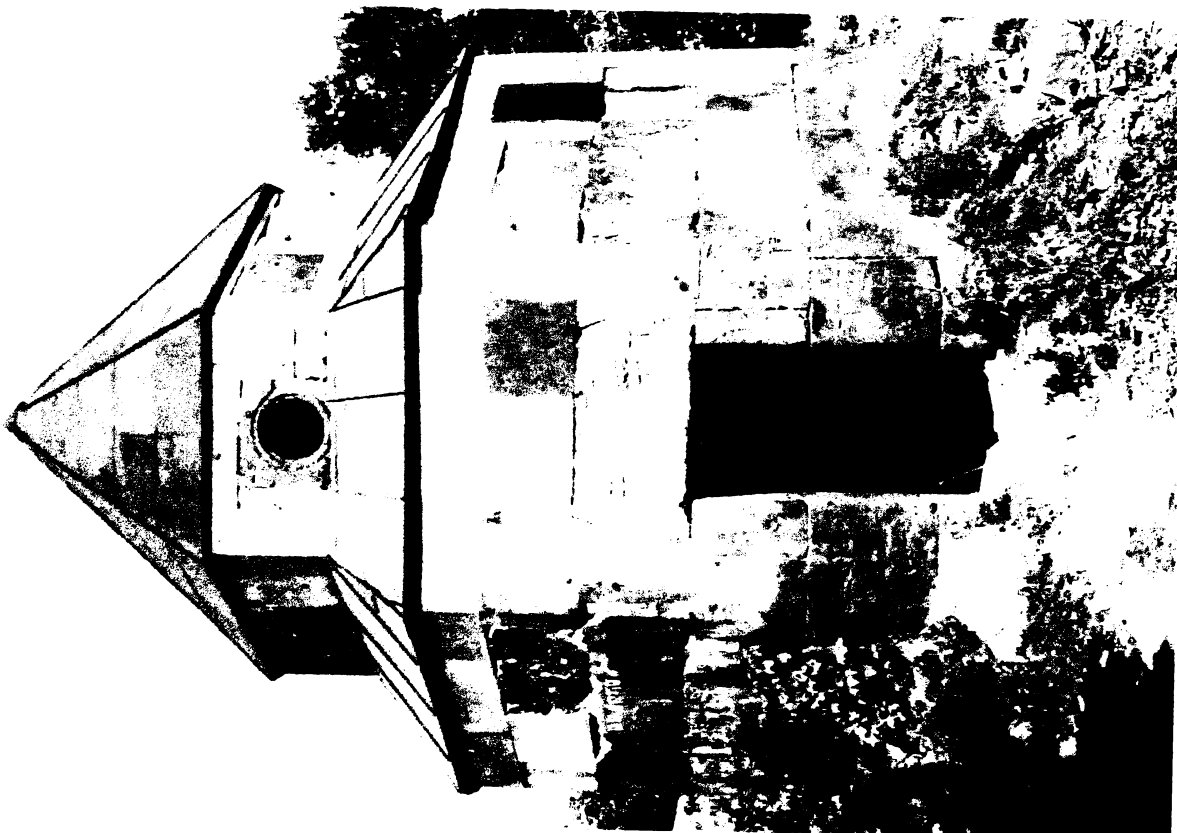
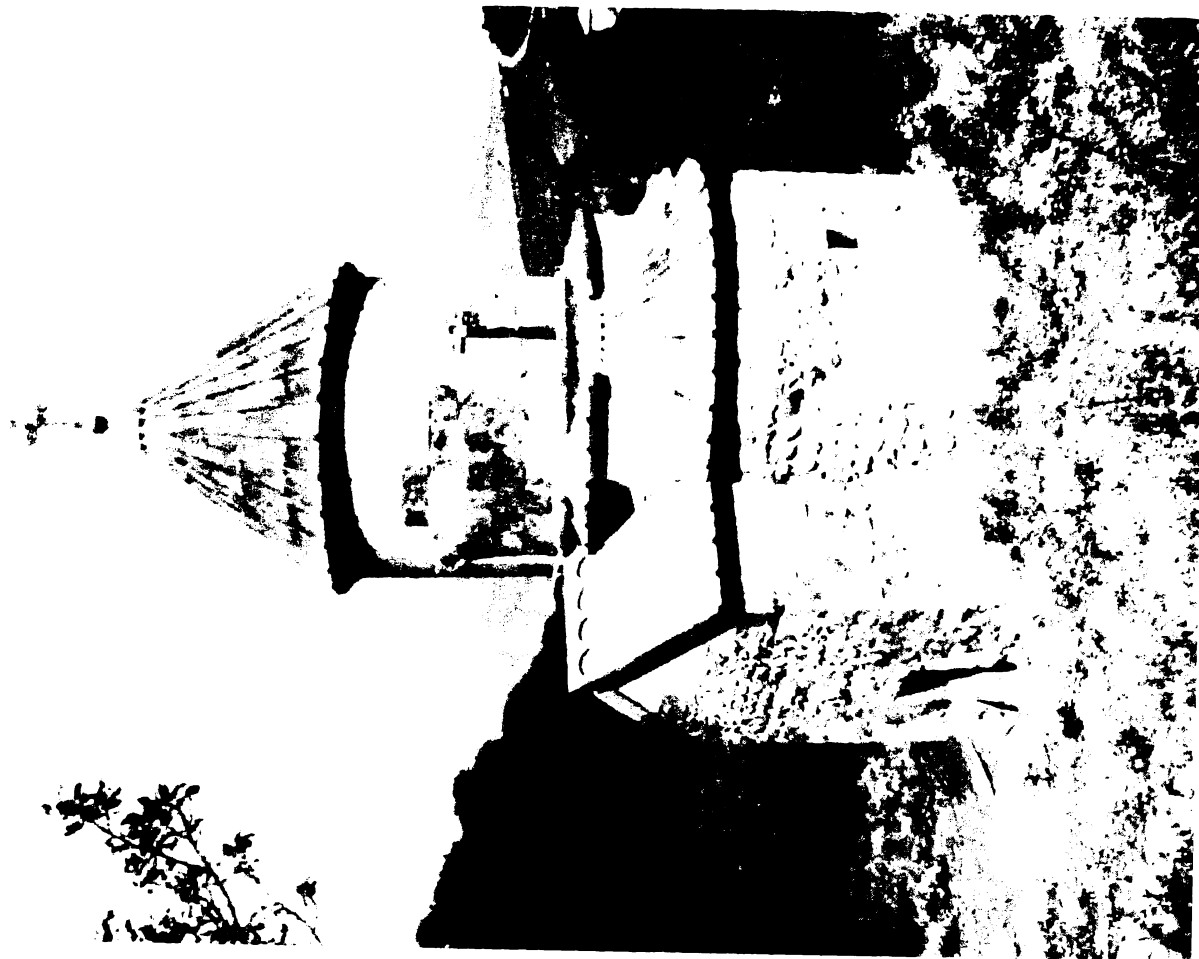
Եթե առաջին խմբի հուշարձաններում «Համբարձումը» լրացված է Հին կտակարանային տարրերով, ապա այստեղ մենք տեսնում ենք Համբարձման համատեղումը օրենքի արձակման տեսարանի հետ: Կանգնած Քրիստոսով տարբերակը շատ հազվադեպ է հանդիպում, բայց դրան նմանություն կարելի է գտնել Հռոմի երկու հուշարձաններում՝ Կանտաբարբարի Սուրբ Անդրեաս եկեղեցում և Կոզմասի ու Դամիանոսի եկեղեցում:

Այսպիսով, VII դարի հայ որմնանկարչությունը, ստեղծվելով վաղքրիստոնեական կոթողային գեղանկարչության զարգացման ընդհանուր պրոցեսում և դրսևորելով բավականաչափ մոտիկ գծեր այլ երկրների համաժամանակյա հուշարձանների հետ, միաժամանակ օժտված է պատկերագրության ոլորտում ինքնուրույն որոնումների ակներևությամբ:

Այդ վաղ շրջանում Հայաստանի գեղարվեստական շփումները զարգանում են երկու ուղղությամբ, իսկ արվեստը համաձուլում է իր մեջ երկու գեղարվեստական ավանդույթ՝ արևելյանը և հելլենիստականը, որ հատկապես արտացոլված է գեղարվեստական լեզվում: Այդ երկու ավանդույթները տարբեր աստիճանով ի հայտ են գալիս վաղ հուշարձանների պատկերային համակարգում. այսպես, Արուճի որմնանկարները, նույնիսկ պահպանված մնացորդներում, վկայում են հելլենիստական արվեստի ավանդույթի կայունության մասին, մինչդեռ Լմբատինը և Թալինինը խոսում են տեղական ժողովրդական ավանդույթների ուժեղ ազդեցության մասին:

Կարևոր է նաև նշել, որ այդ երկու ավանդույթների գործառնությունը Հայաստանում յուրահատուկ մարմնավորում է գտել, որ բնորոշվում է արտահայտության ծայրահեղ ձևերի բացակայությամբ: Հայ գեղանկարչությանը խորթ են ինչպես ալեքսանդրյան դպրոցի «իմպրեսիոնիզմը», այնպես էլ ղաթիական, սիրիական և փոքրասիական արվեստի մի շարք հուշարձանների «զարդամոլությունը»: Եվ այդ ծայրահեղ ձևերի բացակայության մեջ էլ դրսևորված է Հայաստանի արվեստի ազգային յուրահատկությունը, որ զարգացել է հաջորդ դարերի ընթացքում:

ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐ





Նկ.67. Դովեդ, քանդակագործի սկավառակ



Նկ.68. Արուճի ս. Գրիգոր տաճարի խորանի որմնանկարը (վերակազմություն՝ Ն. Քոթանջյանի)

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Առաջաբան (Մ. Հասրաթյան)	5
Գլուխ առաջին. Գմբեթավոր փոքր քառաթև հուշարձաններ	
(Մ. Մնացականյան)	7
Քառաբսիդ հորինվածքներ	8
Եռաբսիդ հորինվածքներ	16
Ուղղանկյուն խաչաթևերով միաբսիդ հորինվածքներ	28
Շաղատի քառաբսիդ կենտրոնագմբեթ եկեղեցին (Մ. Հասրաթյան)	40
Համեմատական ճարտարապետական վերլուծություն	
(Մ. Մնացականյան).....	41
Գլուխ երկրորդ. Քառախորան գմբեթավոր քառակուսի հուշարձաններ	
(Մ. Մնացականյան).....	51
Մաստարա	52
Ոսկեպար	55
Արթիկ	58
Հառիճ	60
Համեմատական ճարտարապետական վերլուծություն	63
Քառախորան գմբեթավոր քառակուսի հուշարձաններ գմբեթակիր	
մույթերով.....	77
Գլուխ երրորդ. Գմբեթավոր քառաբսիդ հուշարձաններ անկյունագծա-	
յին ուղղություններով տեղավորված խորշերով (Մ. Մնացականյան).....	84
Ավանի տաճարը	84
Արամուս	90
Հռիփսիմեի տաճարը	92
Գառնահովիտ	100
Սիսավան	104
Այգեշատի Թարգմանչաց	107
Արծվաբեր	108
Զորադիր	110
Սարակապ (Մ. Հասրաթյան)	112
Մոխրենիս (Մ. Հասրաթյան)	115
Համեմատական ճարտարապետական վերլուծություն (Մ. Մնացա-	
կանյան).....	120
Գլուխ չորրորդ. Օղակաձև սրահով քառաբսիդ հուշարձաններ (Մ. Մնացա-	
կանյան).....	138
Զվարթնոց	139
Իշխանի տաճարը.....	151

<i>Բանակ (Մ. Հասրաթյան)</i>	153
<i>Զվարթնոցի հորինվածքին հարող հուշարձաններ (Ս. Մնացականյան)</i>	157
<i>Համեմատական ճարտարապետական վերլուծություն (Ս. Մնացականյան)</i>	161
Գլուխ հինգերորդ. <i>Բազմաբսիդ հուշարձաններ (Ս. Մնացականյան)</i>	165
<i>Արագածի վեցախորան եկեղեցին</i>	167
<i>Զորավար</i>	170
<i>Իրինդ</i>	172
<i>Համեմատական ճարտարապետական վերլուծություն</i>	174
Գլուխ վեցերորդ. <i>Մեմորիալ հուշարձաններ (Ս. Մնացականյան)</i>	176
<i>Հուշակոթողներ</i>	184
<i>Տոհմային գերեզմանատների համալիրներ</i>	188
<i>Դամբարաններ</i>	190
<i>Հռիփսիմեի վկայարանը Վաղարշապատում</i>	193
<i>Արշակունյաց արքաների դամբարանը Աղցքում</i>	195
<i>Անիի քառամույթ հուշարձանը</i>	201
<i>Անիի ժայռափոր դամբարանները</i>	203
<i>Մեսրոպ Մաշտոցի դամբարանը Օշականում</i>	204
<i>Զովունիի դամբարանը</i>	205
<i>Երուսաղեմի դամբարանները</i>	205
<i>Թալինի դամբարանը (Մ. Հասրաթյան)</i>	207
<i>Գրիգորիսի դամբարանն Ամարասում (Մ. Հասրաթյան)</i>	207
<i>Բարեկամավանի դամբարանը (Մ. Հասրաթյան)</i>	211
<i>Համեմատական ճարտարապետական վերլուծություն (Մ. Հասրաթյան)</i>	213
Գլուխ յոթերորդ. <i>Շինարարական տեխնիկական և կառուցողական գործը</i>	
<i>վաղ միջնադարում</i>	215
<i>IV – V դարեր (Հ. Խալփախյան)</i>	215
<i>VI – VII դարեր (Ս. Մնացականյան)</i>	230
Գլուխ ութերորդ. <i>Ճարտարապետական ձևեր և գեղարվեստական-արտահայտչական միջոցներ (Ս. Մնացականյան)</i>	255
Գլուխ իններորդ. <i>Մոնումենտալ գեղանկարչությունը IV – VII դարերում (Ն. Զոթանջյան)</i>	286
<i>IV – V I դարեր</i>	286
<i>VII դար</i>	290
<i>Լուսանկարներ</i>	304

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ
ՎԵՑ ՀԱՏՈՐՈՎ
ՀԱՏՈՐ ԵՐՐՈՐԴ

*Պատկերազարդումները և գծագրական աղյուսակները ծնավորել և մշակել են՝
Գ.ԹԵԼՈՒՄՅԱՆԸ (ղեկավար), Յ.ԳՐԻԳՈՐՅԱՆԸ, Ռ.ԽԱԼԱԹՅԱՆԸ:
Գիտական ղեկավարությունը՝ Ս. ՀԱՍՐԱԹՅԱՆԻ:*

Հրատ. խմբագիր Լ.ՍԱՐԱՖՅԱՆ
Կազմը և նկարչական ծնավորումը Հ.ՄԱՍՅԱՆԻ
Համակարգչային շարվածքը Վ.ՊԱՊՅԱՆԻ

Հանձնված է շարվածքի 10.11.2003 թ.: Ստորագրված է տպագրության 30.04.2004թ.:

Չափսը 84 X108 ¹/₁₆: Թուղթ № 1: Օֆսեթ տպագրություն: Պայմ. 45 մամ., + 16 նկար:

Տպաքանակ 500: Պատվեր № 146: Գինը պայմանագրային:

ՀՀ ՓԱԱ տպարան

375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:

